من يصنع المسرح العربي ؟

أديب اللجمي

أكثر من باحث أراد أن يبرهن على أن المسرح ليس من سمات الحضارة العربية وأن جذوره ماتزال غضة فتية ، وأنه بالتالي ابن صلات العرب الحديثة بحضارة الغرب .

ويقول بعضهم ان للاسلام دوراً في كبت هذه الأداة الحية من أدوات التعبير عن هوية الأمة وقيمها . وقد يكون في ذلك شيء من الصحة ولكنه ليس عامل تفسير للظاهرة على أية حال . ان الاسلام لم يشجع الزخارف ، ومع ذلك ففي فنون العمارة الاسلامية من الزخارف مالايزال موضوع اعجاب وأخذ واقتباس .

والمسرح العربي ، على ما يتجلى به اليوم ، حائر تائه يبحث عن هوية . أتراه انعكاساً لواقع المجتمع العربي ، أم تراه تجسيداً لماضي الأمة وطموحها ، أم تصويراً للانسان وهو يعيش ويكافح ويحب ويتقد ؟ ان ثمة من يريدون أن يجعلوا منه أداة تعبير لاتقل أصالة عن الأدب . والأدب العربي ، منظوماً كان أو منثوراً ، هو أصدق وأعمق مايدل على الشخصية العربية ؛ فجذوره ضاربة في أشد ماضيها إيغالاً بالقدم . وإذا كان الشعر العربي ملحمة العرب وتاريخهم ، فهل يصح ذلك على المسرح العربي ؟

إن ما نشهده اليوم من نماذج مسرحية عربية يتحرك في اتجاهات ثلاثة : اتجاه يهدف الى ارضاء الرغبات البدائية للجمهور ؛ واتجاه يسير في محاكاة كل جديد او تجديد في المسرح العالمي المتقدم ؛ واتجاه يعمل على تزييف الواقع العربي وتقديم صورة شوهاء عنه ، أو دخيلة عليه .

في الاتجــــاه الأول ، وهو السائد ، مازال كثيرون من المسرحيين ، كتاباً وممثلين ومخرجين ، يعتقدون أن مهمة المسرح هي إضحاك الجمهور بأي ثمن ، ولو على حساب الذوق السليم . يكفي لذلك أن تضع قائمة مسبقة بالنكات والمواقف

المضحكة، ثم تربطها ببعضها كيفما اتفق، فتحصل بالتالي على مسرحية، وعلى من يصرخ يمنة ويسرة، ويحرك كل قطعة من أعضائه في مختلف الاتجاهات، باسم التمثيل والأداء.

وفي الاتجاه الثاني، يقوم فريق من مثقفين وفنانين، بعد أن قرأوا وشاهدوا نماذج من المسرحيات العالمية الحديثة، فوجدوا فيها طرافة بالقياس الى ما ألفوه، يقومون بأخذها اقتباساً او محاكاة، في أعمال مسرحية يحس الجمهور المشاهد لها أنها غريبة عنه، تنتمي الى دنيا غير دنياه.

والاتجاه الثالث، وهو لجميع الدخلاء على العمل المسرحي، كتابة وأداء، يجعلنا نذهل لرؤيتنا كثيرين من المتأدبين يقحمون أقلامهم في الكتابة المسرحية دون استعداد لها، فيفتعلون كل شيء: الأشخاص والحوادث والتفاهات، ومادة من الكلام الأجوف لا حدود لأبعاد الملل الذي تشيعه في النفس.

وربما كان هــــذا العمل المسرحي الأخير أسوأ وأبأس أشكال الانتاج المسرحي. فهو لايضحك ولا يبكي، بل يجعلنا نرثي للادب المسرحي. ان كاتبه يزيف، وهو واهم أنه يبدع. ومن هنا، فهو منسلخ عن الواقع والحياة، منشىء خيالياً وعلى الورق لنوع من المانوية المحزنة.

هل نستنتج من ذلك أن هناك أزمة مسرح عربي؟ ذلك واقع لاريب فيه، بالرغم من بعض المحاولات الجادة التي يقوم بها فريق من كتاب المسرح العرب، يجهدون لوضع أسس مسرح يتسم بآن واحد بصدق التعبير عن الشخصية العربية، وبالقدرة على التفاعل مع المسرح العالمي المعاصر. إن هؤلاء الكتاب هم أمل، فأعمالهم مازالت تباشير وبدايات.

ولو أننا حاولنا وضع اليد على المشكلة الكبرى التي يعانيها المسرح العربي، لقلنا أن مشكلته الأساسية تكمن في افتقاره الى **المقوم الفكري**. **ان عمــلاً مسرحياً لا يستند الى خلفية فكرية يظل زبداً وفقاقيع**. ولقد تركزت أكثر بحوث ومناقشات الكتاب العرب الذين يعنيهم الموضوع على هذه النقطة بشكل خاص. ولعل ما نقدمه اليوم في هذا العدد الخاص من موضوعات يلقي ضوءاً على مشكلة المسرح العربي، ويسهم في فتح آفاق جديدة لحلها.

بيانات لمسرح عربي جديد

سعد الله ونوس

(قبل البدء أحب أن أوضح ان هذه المجموعة من البيانات ليست إلا رؤوس أقلام لموضاعات تحتاج الى وقفات أطول حتى تستوفيها البحث ، وتعمق ماتمس من قضايا وشؤون مسرحية وثقافية . وهي لاتزال رؤوس أقلام لأنها وليدة تجربة قصيرة في الممارسة المسرحية . واني لأؤمن أن أي تنظير للمسرح لاينبع من ممارسة فعلية للعمل المسرحي ، ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية يظل مجرد جهد ذهني قاصر ، لايستطيع أن يستكشف جوهر هذه الظاهرة ، وطبيعتها المركبة كظاهرة اجتماعية ثقافية ، كما لايمكنه أن يكشف لها عن طريق نموصحي وسليم . ولهذا فأنا أضع هذه البيانات كحصيلة أولية لتجربة لايزال أمامها الكثير مما لم تكتشف ، أو تحلله بعد .. لنقل إنها فروض للبحث عن مسرح أصيل يعي دوره في بيئته ، ويحاول أن يستوعب هذا الدور ، ويضطلع به ...)

١ — البدء من الجمهور :

المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح : تبلوره، وحل إشكالاته هو « الجمهور » . أحاول هنا أن أقلب صيغ مناهج البحث التقليدية في مشاكل المسرح العربي ، وفيما يسمونه أزمته أو تعسر ولادته . يدفعني الى ذلك سببان جوهريان . الأول هو أن هذه المناهج تنطلق في معظم الأحيان من فهم ساكن ، وتعريف محدود وضيق لظاهرة المسرحية . والثاني هو أنها لم تقدنا حتى الآن إلا الى مايشبه حلقة « البيضة والدجاجة » . أو في أحسن الأحوال لم تستطع أن تدفع الحركة المسرحية الى أكثر من تحسن جزئي ومبعثر ؛ أي أنها عجزت عن استكشاف طريق موثوقة « لحركة » مسرحية أو « لاتجاه مسرحي » فظل التحسن مجرد بوارق مشتتة تتظاهر في نص أو في اخراج أو في ممثل .. وفي أحيان نادرة في عرض مسرحي . ثم لاتلبث بعد ذلك أن تقمع ، وتتعثر دون أن تنمو بشكل مطرد ، وفي اتجاه واضح راسخ الأسس . ومن خلال تتبعي للحركة المسرحية التي نشطت وانتظمت في فرق رسمية ومسارح قومية منذ بداية الخمسينات ، ثم استمرت تنمو عبر الستينات ، يمكنني القول ودون مبالغة أن هذه المشاكل مازالت هي .. هي .. تثار في كل جدل نقدي ، أو مؤتمر مسرحي ، أو طاولة مستديرة . مشاكل الهوية ، والمؤلف ، وفقر النصوص ، واللغة ، والامكانيات المادية .. وفي الفترة الأخيرة انضافت اليها — وكم تأخر ذلك ! — قضية الإلتزام ، والتعبير عن البيئة .. وباستثناء بعض الحلول التي أنجزتها الممارسة العملية والتجارب الفردية ، فإن هذه المشاكل لاتزال قائمة . ويطرحها العاملون في الحقل المسرحي تقريباً بنفس صيغها ، رغم أن المقررات لاتنقضي .. ولا يخلو مؤتمر مسرحي منها .

لهذا سأقلب هذه المناهج التي تحصر جغرافية اهتماماتها بالخشبة فقط ، ولا تتعداها إلا عرضاً وبشكل ثانوي إلى الجمهور إذ تعتبره واحدة من مشكلات الحركة المسرحيه لا أكثر – ولعل هذا مايفسر الخيبة النسبية لمعظم الحلول التي وضعت لهذه المشكلة ، وعلى مدى ابعد انفصال مسرحنا عن القاعدة الواسعة للجماهير (١) – . نقلب هذه المناهج اذن . لنحاول الدخول الى المشكلة من الباب الذي نعتبره المدخل الصحيح والطبيعي ، وهو الجمهور . فالمسرح يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره « حدث اجتماعي » . كان كذلك منذ نشأته ولا يزال – على الرغم من انكماش هذا المفهوم في المسرح البورجوازي ذي الخشبة الايطالية .. . ولهذا فان تقليص الظاهرة المسرحية الى دراسة أدبية للنصوص، أو أحكام جمالية تتناول بقية عناصر العرض المسرحي مفردة ، أو متواصفة ، انما ينطوي على جهل بطبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية ، ويؤدي فوق ذلك الى تمويه مضمونه الاجتماعي ، والانحراف بالدور الذي ينبغي أن يلعبه في حياتنا . ولو قمنا

(١) في الندوة التي انعقدت على هامش مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية قال الاستاذ علي عقلة عرسان بأنه ليست لدينا ازمة جمهور تستدعي الانتباه . ودلل على قوله بأن احصائيات اليونسكو تؤكد ان نسبة جمهور المسرح في بلد متطور ، ومتقدم ثقافياً كبريطانيا لا يتجاوز ٣٪ من عدد السكان . لكن مافات الاستاذ عرسان هو ان المسرح في بريطانيا ليس للشعب ، وان القائمين على الثقافة بحكم تكوين المجتمع الطبقي لا يعنيهم ان يصل المسرح الى الجماهير العريضة الا اذا كان هذا المسرح تخديرياً .. وفات الاستاذ عرسان ايضاً ان نسبة المتفرجين عندنا ينبغي ان تكون اعلى من بريطانيا . . لأن تفشي الأمية الواسع يجعل من المسرح اداة تثقيفية وترفيهية هامة جداً ، والحاجة ماسة اليها اكثر من بلدان أخرى تستطيع أن تروي حاجاتها الثقافية بطرق مختلفة ، ومتاحة لها وسائل أكثر . فاذا أضفنا الى ذلك المفهوم الاشتراكي للثقافة عرفنا ان لدينا أزمة جمهور ، وأن هذه لا يخفف منها القول بأن نسبة المتفرجين في بريطانيا لاتتعدى ٣٪ من عدد السكان .

بدراسة معمقة لتاريخ المسرح ، لوجدنا أن الظاهرة المسرحية هي في اصلها وبأبسط أشكالها .. متفرج وممثل قد يندمجان معاً في احتفال ، او يظلان الواحد منها في مواجهة الآخر . ولكن المسرح يبدأ فعلاً عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل ، او يشاركونه فيها (١) . وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية . في حين أن كل العناصر الاخرى التي انضافت الى الظاهرة ، وخلال مراحل متدرجة من تاريخ تطورها. النص .. الاخراج.. المؤثرات .. و .. لا يؤدي غيابها الى نفي الظاهرة المسرحية بمعناها الاساسي .

طبعاً قد يبدو هذا التعريف متطرفاً . فهو على الأقل يتجاوز تاريخاً طويلا من تطور المسرح ، ويهمل تراثاً غنياً من النصوص ، وتجارب العرض المسرحي . لكن يبدو أننا بحاجة الى التذكير به ، والتأكيد عليه ؛ لأنه يقدم لنا منهجاً صلباً متماسكاً ننفذ عبره من هذا التخبط المدوخ الذي تتوه فيه حركتنا المسرحية ، ونستعين به لتخطيط التجربة الاصيلة التي نبحث عنها ، ونحتاجها .

فاذا كان الجمهور هو العنصر الاساسي الذي لا يتم مسرح بدونه ، يغدو من الطبيعي إذن أن ننطلق في كل بحث لـ « مشكلة المسرح » وربما الثقافة بشكل عام من الجمهور نفسه . لا سيما وأن منطلقاً كهذا سيصحح كثيراً من الاوضاع الدائرية التي نجد انفسنا فيها . وسيبدل طبيعة الاسئلة التي تتظاهر حول المسرح العربي ؛ فيسقط زائفها ، ويتجاوز المضلل الهامشي منها . او بكلمة واحدة .. سيتيح لنا - كما قلت - منهجاً قوياً لنقد وتخطيط صحيحين .

---

(١) راجع بهذا الصدد مقال الدكتور سلمان قطاية « المسرح السوري: من أين؟ والى أين؟ » المنشور في هذا العدد .

والبدء من الجمهور في بحث الظاهرة المسرحية يعني بالنسبة لي طرح مجموعة من الاسئلة .. الاجابة عليها هي التي ستبلور كل القضايا الجوهرية للمسرح، وتقدم لها باستمرار حلولاً ايجابية ، قد لا تكون نهائيـــة ، لكنها مشروعات متواصلة النماء .. وبنموها تلد « حركة مسرحية » أصيلة ومتطورة . هذه الاسئلة يمكن أن نكثفها على النحو التالي :

أولاً : مادام المسرح حدثاً اجتماعياً لامعنى له ان لم يتم أمام متفرجين أو بينهم . فمن الضروري بدءاً أن نتساءل عن هؤلاء المتفرجين .. من هم ؟ ان تحديد جمهور المسرح الذي نريد تأسيسه او تطوره هو القضية الاولى التي ينبغي مواجهتها؛ لأن تحديد هوية الجمهور ، تركيبه الاجتماعي ، وظروفه الثقافية ، مشاكله وصور معاناته .. هو الذي سيحدد لنا بالتالي الارض التي نعمل عليها، والحدود التي نتحرك فيها . كما أنه الخطوة الاولى في تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور الذي لم يعد جمهرة من الأشباح تختفي عتمة الصالة وجوهها، وأشكالها، وانعكاسات همومها الداخلية على قسماتها .

ثانياً : بعد أن نعين جمهورنا ، ونميز تركيبه الاجتماعي والثقافي ، ينبثق أمامنا السؤال التالي الذي تتوقف عليه نتائج بالغة الأهمية ، وأعني : **ماذا نريد أن نقول لجمهورنا ؟** ومما لا شك فيه أن الاجابة على هذا السؤال مرتبطة بالدرجة الاولى بإجابتنا على السؤال الاول . لأن تحديد جمهورنا يتضمن بشكل او بآخر موقفنا من هذا الجمهور ، وما نريد أن نحمل له من خلال فهمنا لحاجاته ، ووعينا بقدرات المسرح على التغيير والفعل . إننا إذ نختار الجمهور ، إنما نتخذ موقفاً فكرياً واجتماعياً هو بالذات الذي سيملي علينا مضمون أعمالنا ، والافكار التي نريد التبشير بها .

ثالثاً .. يأتي بعد ذلك السؤال الذي يربط ما بين القضيتين السابقتين ، ويجمعها في علاقة واحدة ، هي في صميمها « العلاقة المسرحية » ، سؤال يتناول الاتصال بالجمهور وأسلوبه . أية وسائل ينبغي أن نستخدم حتى نحقق تفاعلا اكيداً مع المتفرجين ؟ او ما هو الشكل الذي يتوافق مع معطيات السؤالين السابقين ، ويوثقها في علاقة غنية لا افتسار فيها ولا تفكك ؟

• • •

طبعاً .. الاجابة على هذه الاسئلة ، إن نتعمقها جيداً ، يمكن ، وهي تضع لنا أسس انطلاقة مسرحية سليمة ، أن تكون في نفس الوقت معياراً نقدياً صلباً لكل التجارب والأعمال المسرحية التي نشهدها من حولنا . اضافة الى أنها تتضمن بصورة بديهية إجابة على معظم المشاكل التي تعترض طريق الحركة المسرحية (١). فنحن اذ نحدد الجمهور الذي سنتوجه اليه بعملنا المسرحي ، نتخذ في الواقع موقفاً اجتماعياً لا بد من أن ينعكس بدوره على الفكر الذي تتضمنه أعمالنا . وكما قلت آنفاً .. الموقف من الجمهور هو بالذات الموقف الفكري والاجتماعي الذي يتحرك منه رجل المسرح . وهنا لا بد من الاشارة الى أننا نقصد بتحديد الجمهور معناه العميق لا الادعائي . اذ لا يكفي أن ان يصرح المسرحي راكباً موجة الاتجاه العام ، بأن الجمهور الذي يتوجه اليه هو الطبقات الكادحة ، ثم لا يفعل

(١) الاجابة على مشاكل الحركة المسرحية هنا لاتكتفي بمجرد حلول ، بل تصحح ايضاً صياغتها ، وطريقة طرحها . فهي حتى الآن ومن خلال الصياغات الدارجة تبدو وكأنها مشاكل جمالية لا بد لها من حلول جمالية ، بمعزل عن منابتها الاجتماعية ، وعلاقتها الشريانية ببيئة ينسى كثير من المسرحيين أنها المنطلق ، أنها الجغرافيا والزمان ، أنها منبع وغاية كل تجربة مسرحية .

بعدئذ إلا أن يقدم في غرف مغلقة وأمام خمسين او مائة من « النخبة » أو « الطليعة » أعمالاً عبثية عن الأزمة الميتافيزقية للانسان في الكون .

تحديد الجمهور ليس لفظة للاستهلاك ، ولا شعاراً للتظاهر والنفاق الفكري والسياسي . بل هو عمل وسلوك .. من خلالها يمكن ان نعرف حقاً نوعية الجمهور الذي يتوجه اليه العاملون في الحقل المسرحي . وعندما يختار رجل المسرح متفرجيه يختار معهم مشاكلهم ومطامحهم ، وعندئذ لا مفر له من أن يتبنى رأياً في هذه المشاكل والمطامع ، وأن يبحث من ثم عن وسيلته الخاصة للتعبير عن هذا الرأي .. مواقف تتسلسل ، ثم تتداخل لتندمج وتشكل « الظاهرة المسرحية » ، وبالتالي قيمتها وفعاليتها .

وبهذا يتكون لدينا أساس عملي وواضح لتقويم كل الأعمال التي نراها حولنا . فإما تساءلنا عن الجمهور الذي يخاطبه المسرح ، أو عن ارتباط المضمون بهذا الجمهور ، أو عن تناغم شكل التعبير مع وضوح المتفرج الثقافي من جهة والمضمون من جهة ثانية .. وجدنا أمامنا حصيلة باهرة من النتائج والمعايير التي تحلل العمل ، وتكشف مدى أصالته وتماسكه ؛ أو اضطرابه وزيفه ، لامن خلال تجريدات نظرية وانما من خلال تشخيص عملي مؤسس على قيم سياسية — اجتماعية وجمالية أيضاً . وحتى لو بدا رجل المسرح لامبالياً بكل هذه الاسئلة يشغله أن يقدم « مسرحاً راقياً » فحسب ، وفي مسرح حسن التجهيز والاعداد التكنيكي وأمام أي جمهور يأتي الى مسرحه — لكن يستحسن ألا يكون من نوع « الغوغاء » آكلي البزر ومسببي الضوضاء — ، فإن أسئلتنا تتناوله ، وتحاصره وهي تستطيع بسهولة أن تكشف القيم الفكرية التي يتبناها ، والطبقة الاجتماعية التي يتوجه اليها ، والمحصلة العامة لعمله في سياق علاقة الثقافة بالحركة التاريخية لشعبه . لايبدل من الأمر شيئاً أن يصبح بعد ذلك ، ولساعات ، ان المسرح في

رأيه للشعب ، وانه ذو دور اجتماعي وواجب توجيهي ، وسوى ذلك من العملة الكلامية السائدة .

* * *

والآن .. ربما حان الوقت لنتساءل : كيف نتصور ولادة ونمو « حركة مسرحية » بدءاً من هذا المنطلق الذي حددناه سابقاً ؟ وكيف يؤدي ذلك عملياً الى وضع اجابات شافية على القضايا المزمنة التي يدوم فيها مسرحنا العربي؟

في البداية ننطلق من نقطة شبيهة بالصفر . إننا نترك جانباً الصيغ الجاهزة للمسرح . مدارسه واتجاهاته .. لئلا نعود فنسقط في دوامة الحدود التامة والنهائية لعدة اتجاهات نحن مجبرون على اختيار واحد منها ، أو كلها [٤]؛ دون فهم للأرضية التي سنجرب فيها اختيارنا ، ودون اعتبار لشروطها ومتطلباتها . سنبدأ بالسؤال الأول ونعيّن من هم حقاً المتفرجون الذين نريد أن ننصب بينهم مسرحنا. ونجيب على الفور .. إننا نريد مسرحاً للجماهير ، أي الطبقات الكادحة من الشعب ، وبمقدار ماتبدو هذه الاجابة سهلة ومستهلكة من كثرة الاستعمال ، فان السياق الذي نضعها فيه لايوفر لنا لا السهولة ، ولا الامتيازات المجانية للشعارات اللفظية . ذلك ان اجاباتنا لاقيمة لها ولاتكتمل مالم نعبر منها إلى دراسة معمقة لأوضاع

---

(٤) عبر الاستاذ نبيل الالفي تعبيراً ممتازاً عن هذه الوضعية عندما قال خلال الندوة التي عقدت على هامش مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية .. « المسرح العالمي الآن تتوزعه ثلاثة مجالات ، المسرح التقليدي ، ومسرح البولفار ، والمسرح التجريبي » – لاحظ هذا التقسيم الشكلي الذي يتجاهل كل معيار اجتماعي لتحديد اتجاهات المسرح – ثم يضيف قائلاً : « واني أرى ان نترك الباب مفتوحاً لجميع المسرحيين العرب يختارون مايشاؤون، ويجربون الاشكال التي يريدون ، ولاأعتقد أن هناك ضرورة لاغلاق الأبواب » . لاحظ مرة اخرى المعيار الاعتباطي والشكلي للاختيار ولتجريب الأشكال السائدة في العالم .

هذه الطبقات وظروفها المعيشية ومشاكلها . فتتسنى لنا بعدئذ معرفة علميـــة أساسها المعايشة الفعلية والتحليل الصائب ، لا الكليشهات والصور الجاهزة. وهذه المعرفة التي نستعيض بها عن الصيغ الجاهزة للمسرح ، أو بتعبير آخر عن الطريق الأسهل لصنع تجربة مسرح هي ذات طابع مركب ، لأنها تفاعل يومي مع الجمهور على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية . تفاعـل يأخذ ويعطي . يجرب ويصحح . منطلقه الأرض الحقيقية للبشر . وغايتـه أن يخلق مع هؤلاء المتفرجين تعبيرات مسرحية تشتمل بالاضافة الى المتعة على تنمية الوعي ، وتعميق ادراك الناس لمصيرهم المشترك ، ولمشاكلهم وقدرهم الاجتماعي. هنا نعود الى الأصول . إننا نرفض القوالب الجاهزة لأن المهم ليست هي القوالب. وفي نهاية الأمر نحن لا نضع مسرحاً لـكي نثبت فقط أننا لاحقون بركب المدنية وأننا نعرف المسرح كـدوانا . . وفي بلادنا مسارح يذبح عليها عطيل ديدمونة ويحاور انطونيو كليوباطرة . . و . . إذا كانت تلك غايتنا الوحيدة فانها لا تستحق كل هذا العناء . إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغيير . . وتطوير عقلية ، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً . فاذا كانت تلك هي غايتنا – واني احددها بهذا الاسلوب التقريري رغم معرفتي الوثيقة بأن كثيرين لا ينطلقون من هـــذا المفهوم للمسرح – فمن الأحرى بنا إذن البدء من هؤلاء الذين سنعمل معهم ومن أجلهم . . هؤلاء الذين سنقف وسطهم وأمامهم لنقول كلماتنا . ومن واقع بداية كهذه لن يتاح لنا فقط أن نقدم أعمالا تمس الناس ، وتترك بينهم أصداء وتأثيرات يتجاوبون معها، وانما سيتاح لنا أيضاً وعي ذاتي بكثير من ثغرات الجهـــل والتصورات الذهنية ، والأفكار الجاهزة التي تتراكم في أذهاننا كحجاب حاجز بيننا وبين الواقع . في عملية المعايشة والاحتكاك سينهدم الحاجز ، ونعي حاجات الواقع وأنماط تفكير الناس وطرائق فهمهم . . وسيولد حوار . من هذا الحوار

ستولد صيغ ومواقف ، وبعدها تبدأ تجربة أصيلة لمسرح شعبي ملتحم بالناس . نابع من ظروفهم . وله فوق ذلك فعالية .

وبمثل هذه التجربة سينبع عفوياً ماينبغي أن يقال ، وسيتخذ مانقوله الشكل الملائم له . بالتأكيد ليست العملية ميكانيكية أو حسابية كل حد فيها يقود حتما الى الحد التالي. فأنا أؤمن أن الموهبة لاتنقص، وأن الخلفية الثقافية متوفرة كما أن الحماس والاخلاص يوجدان ، إلا ان هذه المعطيات كلها ستغتني وتتقوم من خلال عملية تفاعل كالتي نتصورها . وشيئاً فشيئاً سنجد أننا نباشر حركة مسرحية ذات ركائز متينة ، وجذورها ضاربة في أرض الواقع . . أرض الجمهور الحقيقي لكل مسرح . وهي لذلك تمتاز بخصائص مدهشة تكفل لها السماء والتطور ، واستمرارها حواراً حياً بين مسرح وجمهور . فبحكم منطلقاتها وركائزها يمكنها بعد أن تحدث في البداية الصيغ الجاهزة للمسرح ، العودة إلى هذه الصيغ ، واتخاذ موقف نقدي متماسك ازاءها ، بحيث لا تبقى كل اتجاهات المسرح العالمي على سنة الله ورسوله ، توضع على مستوى واحد ، وتعامل بنفس طقوس التبجيل المدرسي والانحناء الثقافي . إن حركة كالتي نتحدث عنها لديها من وعيها بأسسها وواقعها ومفهومها عن الثقافة ، مايجعلها تنجو من الضياع بين الصيغ والمدارس المسرحية ؛ فلا تعتبرها مجرد موضات . الاختيار بينها يتعلق بالذوق ، ولا مناقشة للأذواق ؛ فهي تعلم أن المدارس المسرحية هي في الوقت نفسه مدارس فكرية ، وأن الأشكال هي تعبيرات عن مواقف سياسية واجتماعية معينة . وأن موقفها من هذه المدارس لابد أن يكون نقدياً وإلا فستخون منطلقاتها التي تنغرس في الواقع قبل كل شيء .. وبذلك تنتهي واحدة من دوامات التخبط التي يتوه فيها مسرحنا العربي ، إذ لايزال يبدو كالطفل الحائر المبهور يقف

أمام فترينة تغص بأشكال وألوان من الموديلات ، ولا يعرف كيف يختار بأخذ هذا الموديل أو ذاك .. تلك اللعبة أو الأخرى ... أو ...(٥)

ومن يتابع طبيعة العلاقة التي تربط ما بين ظهور التيارات الثقافية في العالم وأوروبا بشكل خاص ، وانعكاساتها على بيئتنا وحركتنا الثقافية يعرف إلى أي حد ضياعنا عميق ومخيب . وإلى أية درجة وصلت حاجتنا إلى توفر الموقف النقدي المتماسك بازاء هذه التيارات(٦) . وبتوفره نجيب على واحدة من القضايا الهامة المطروحة أمام مسرحنا : قضية أي اتجاه نختار ؟.

ثم إن هذه الحركة باعتبار أنها تنطلق من واقع الجمهور ، وتريد أن تحقق أعلى درجة من الاتصال به ، والتأثير فيه ؛ فانها مضطرة إذن للقيام ببحث جاد ويومي عن تجربتها الخاصة في التعبير المسرحي . عن أسلوب ولغة وشكل . قد تجرب أشكالاً معروفة ، وقد تبتدع أشكالها الخاصة بها – وهي لابد ستصل إلى ابتداع مثل هذه الأشكال – . ولكن في الحالين يحدد الاختيار التجربة العملية الحية ، وكذلك حصيلة التفاعل اليومي مع الجمهور . مستواه الثقافي ، ونمط تفكيره ، وأنواع استجاباته . ومن الفشل ودراسة الفشل . ومن النجاح وتحليل

(٥) من المؤكد أن هذه الحيرة ، والاختيارات المتناقضة والمشوشة لاتعكس دائماً هشاشة فكرية ، أو عدم وضوح في الرؤية ، بل تعبر في أحيان كثيرة عن موقف فكري واضح ، ربما كان مستتراً ، لكنه قابع في دخيلة هؤلاء الذين يتعاطون مع كل التيارات بنفس المستوى محاولين أن يجردوها من مضامينها ، وأن يضعوا المسألة على مستوى ليبرالي هو مرمام الخفي .

(٦) أرجو ألا يحدث أي خلط أومقاربة بين هذه الفكرة ، والفكرة الشوفينية التي تسود بعض الأوساط ، وتريد عزلنا عن العالم ، ورفض كل اتصال بالثقافة الانسانية .

أسباب النجاح ، ستتبلور تدريجياً الأشكال الملائمة والمتطورة لمسرح فعال وجماهيري . وأمام هذه الحركة دون شك أفق واسع للاختيار والتجريب . كما أن لديها إرثاً غنياً من الأشكال وأنماط التعبير الشعبية (الفولكلورية) يمكنها الإفادة منها . وهي حتماً ستستفيد منها ، وتوظفها بطريقة أجدى وأسلم من تلك التي يتبعها أولئك الذين يريدون أن يبنوا ثقافة على الفولكلور ، أو يعوضوا نقصاً ثقافياً وحضارياً بترميم الفولكلور وتطويره ، أو يستجيبوا فقط لدواع سطحية في التجديد ، وتجريب الأشكال [٧] . فالفولكلور في حركتنا له قيمة أخرى ووظيفة مختلفة . فبقدر مايلتحم مع مضمون ، ويحقق بشكل أفضل وصول هذا المضمون الى اذهان المتفرجين يمكن الإفادة منه ، وتوظيفه . أما استلهامه لدواع شكلية وسطحية فذلك غير مقبول .

ومن الواضح الآن ، أن حملة البحث الجادة عن شكل أصيل وجد للاتصال بالجمهور بدءاً من الجمهور ، كفيلة بأن تزيح عن كاهل المسرح العربي ثقل امثلة كثيرة تطرح غالباً بشكل مبتور ومجرد متناولة اللغة ، والشكل واستلهام الفولكلور .. وسوى ذلك . فكل هذه القضايا ستجد وبصورة حتمية حلولها الملائمة ، فلن تناقش مسألة اللغة بعد حول طاولات مستديرة أو ندوات تلفزيونية ؛ وانما ستمتحن بممارسة يومية ، وستحل إشكالاتها من خلال هذه الممارسة ... وكذلك الأمر بالنسبة لبقية القضايا بما في ذلك هندسة البناء المسرحي .

---

(٧) لنتذكر هنا الدكتور وشاه رشدي في مسرحيته « بلدي يابلدي » التي يستفيد فيها من فولكلور الشعب ليقدم فكرة ضد الشعب ولغير صالحه .

أمـــا الخاصية الأخيرة التي تمتاز بها حركة مسرحية كالتي نبشر بها فهي كونها عملية تفاعل مستمر بين المسرح وجمهوره . إنها تتعلم من جمهورها كما تعلمه . تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يوماً . ولا شك أننا بذلك نعيد للظاهرة المسرحية زخمها ، وإلهامها الأول منذ كانت احتفالاً . أكثر من ذلك .. نعيد لهـــا فعاليتها الأولى ، وأصالتها ووجها الاجتماعي .

إن حركة مسرحية تمتاز بهذه الخصائص هي وحدها القادرة على أن تخرج المسرح العربي من تيهه ، وهي وحدها التي تستطيع أن تحل ماهو حقيقي من المشاكل ، وتتجاوز ماهو زائف منها . تنبع من جمهورها . تنهل منه وتعطيه تحاوره ، تغتني به وتغنيه . وعندئذ يولد مسرح حقيقي أينما حل يفجر حدثاً اجتماعياً ، وحواراً خصباً ووعياً جماهيرياً بالواقع والمصير .

* * *

٢ — هامش عن البداية الصحية للمسرح العربي

من يدرس ، ويتتبع بعناية أخبار الرواد الأوائل في المسرح العربي بين أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، يدهشه دون ريب حسهم العميق بالجمهور ، وجرأتهم على وضع الحلول لما كان يعترض تجربتهم المسرحية الوليدة . حلول لم تكن نابعة من تأمل نظري متعـال بقدر ماهي انعكاس لارتباطهم الوثيق بالجمهور ، وتفاعلهم اليومي معه . وكان العرض المسرحي آنذاك ، بما يحويه من عناصر تغريب فطري ، وألوان من الفنون الشعبيـة ،

وارتجال وحميمية ، وموضوعات نابعة من مشاكل البيئة أو محورة حتى تتلاءم مع مشاكل البيئة حدثاً اجتماعياً حقيقياً في فترة كان المجتمع يتثاءب فيها منتفضاً من سكون طويل . وقد رافق المسرح هذه الانتفاضة ، ووعاها بحدود إمكانياته وساهم فيها أيضاً . وفي رأيي أننا نفتقر كثيراً للعودة إلى تلك الفترة ، ودراستها جيداً حتى نكتشف الى أي حد كانت تلك البدايات طافحة بالصحة ، والى أي حد كان الرواد الأوائل يدركون ولو فطرياً طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية ، تنشأ بين الناس ، وتمتد في صفوفهم . ولهذا فانهم — على الرغم من انطلاقهم من الصيغ الجاهزة للمسرح كما هو في أوروبا — لم يربكوا انفسهم كثيراً بهذه الصيغ ، ولم يحفظوا لها قدسية مدرسية ، بل أخضعوها ، بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة إلى احساسهم الخاص بجمهورهم ، وظروف هذا الجمهور ، وكذلك نوعيته ومشاكله. كان في عملهم تلقائية مدهشة ، تتخطى القواعد الثابتة الجامـــدة ، وتستقي أشكالهـــا وصورها التعبيرية من الناس أنفسهم ، هؤلاء الذين كانوا يتجمعون كل مساء حاملين أكياس البزر ، كما كان اليونانيون القدامى يحملون سلال الطعام على المدرجات الحجرية ، ثم يجلسون دون طقوس على مقاعد لم تكن مريحة جداً ولا يتورعون حين تلوح المناسبة عن التدخل في سياق اللعبة ، وعن ابداء الرأي .. والنقاش أحياناً .. ويحدثنا الدكتور يوسف نجم أنه كان لدى مسرحي عظيم كـ (يعقوب صنوع) البداهة المدهشة للتجاوب الفوري مع جمهوره ، وإضافة المشاهد المرتجلة أو التي تسوق إليها المصادفات ... في هذه الاستجابة ، وفي هذا الحوار المستمر اليومي — رغم انه يثير اشمئزاز جهابذة المسرح الراقي ذي الطقوس — وفي استخدام عناصر غريبة عن العمل المسرحي بغية تطرية الجو ، وسوق المتفرجين الى حميمية « تواجدهم » في جماعة أمام فرجة ، كل هذه العناصر

إنما تشكل ، في رأيي ، علائم صحة ، وفهماً عميقاً للمسرح ، لا كما تعرفه كتب المعاهد - وإني لا أكن لها أية ضغينة - وإنما كما هو في الأصل ، وفي الحقيقة ، المسرح الذي يدغم جماعة في « فرجة » تعنيهم لأنها تحكي عنهم ، وتنبع منهم ، وفوق ذلك تسليهم .

يندمج المتفرج بالجماعة ، ويستغرق الجماعة حضور « اللعبة » . مادامت ليست غريبة أو أجنبية التركيب والمضمون بالنسبة لأوضاع هذه الجماعة وإدراكها . ولقد كان لدى الرواد الأوائل الحس السليم في اقتباس المسرحيات العالمية بدلاً من تقديمها بحرفيتها - هذا أيضاً سبب لهؤلاء الرواد احتقار المسرحيين المعاصرين فاتهموهم بتشويه التراث العالمي ، والتفاهة - لقد كانوا يعلمون أن أهمية المسرحية تكمن في تعبيرها عن بيئة ، وانتساجها بخيوط هذه البيئة ، ولذا فان تقديم المسرحيات العالمية بحرفيتها ، سيجعلها تبدو غريبة ، ومسورة بحواجز تمنع متفرجاً عربياً ، وخاصة في تلك الفترة ، من التجاوب معها ، او إثارة اهتمامه بعبرتها مهما كانت محكمة البناء مشوقة الحوادث . وأدرك الرواد الأوائل هذه الحقيقة ، وعرفوا أن المسرحيات العالمية ليست مهمة الا بمقدار قابليتها للاندراج في بيئتهم ، والتكيف مع واقعهم ، ومن ثم التعبير عن مشاكل متفرجيهم ، فتناولوها وبجرأة تذكر بجرأة برشت إزاء التراث الكلاسيكي وأعدوها بحيث تصبح و كأنها نصوص محلية تعالج مشاكل محلية يحسها المتفرج كل يوم في حياته العامة ... ولقد كان ينبغي بعدئذ ، ولاسيما عندما بدأت الطفرة المسرحية الجديدة بعد الخمسينيات ، طفرة لها هـــذه المرة أصولها ، وقواعدها الأكاديمية ، ونموذجها المثالي كما هو في مسارح أوروبا المغلقة ، أن ننتظر طويلاً حتى ندرك هذه الحقيقة ، ولا نزال في معظم الأحيان بعيدين عن تمثلها . وانها لمفـــارقة تستدعي الدهشة والاستغراب أن يتجاوب جمهور

١٨٨٠ – ١٩٠٠ بتخلفه الثقافي ، وأميته المطلقة تقريباً مع اقتباسات يعقوب صنوع ، والقباني ، والنقاش ، والقرداحي .. لمسرحيات موليير ، وشكسبير ، وراسين ، وكورني وسواهم ، في حين لايبدي جمهور ١٩٥٠ – ١٩٧٠ مع تطور ثقافته العامة ، وانحسار الأمية في كثير من أوساطه نفس التجاوب القديم مع نفس هذه المسرحيات العالمية التي تقدم له حسب الأصول بحرفيتها ، وفي مسارح حسنة التجهيز ، وسط ديكورات ومظاهر تقنيه حرفية . وقد لاتكون لدينا أرقام مؤكدة عن عدد مشاهدي المسرح في ذلك الزمان ، لكني أستطيع التأكيد من خلال حجم فاعلية المسرح الاجتماعية ذلك الزمان بأن عدد مشاهدي مسارحنا القومية حالياً لم يزدد ، هذا إذا لم يتراجع قليلاً . وقبل أن أنتهي من الحديث عن قضية الاقتباس ، وصبغ المسرح العالمي بصباغ محلي لتتنفس فيه البيئة التي يقدم فيها ، كواحدة من ظواهر الصحة في بدايات المسرح العربي القديم ، أحب أن أذكر هؤلاء الذين يحتقرون تلك البدايات ، ويعتبرونها ضرباً من التهريج، أن أهم ملامح النجاح في تجربة مسرحية شعبية معاصرة كتجربة «الطيب الصديقي» في المغرب ، هو وعيه لبيئته ، وقدرته على إعداد النصوص العالمية إعداداً يجعلها تبدو وكأنها نابعة من هذه البيئة أو مكتوبة خصيصاً لها .. حين دوت صالة مسرح الأوديون خلال مهرجان مسرح الأمم بتصفيق حار للصديقي وفرقته بعد تقديمه «حيل سكابان» لموليير ، بعد أن استبدل بشخصية سكابان ، شخصية شعبية عربية هي جحا .. إنما كان التصفيق للأصالة وللبحث الجاد الذي قام به الصديقي كي يفتق إمكانيات جديدة في التراث العالمي ، وكي يفاعل بين هذا التراث ومناخ له خصوصية ، ومشاكله الخاصة به . لكننا هنا .. مازلنا للأسف بعيدين عن إستيعاب هذا الدرس الذي استطاع أسلافنا رغم فقر ثقافتهم وعسر الجو المحيط بهم أن يتمثلوه بعفوية تدهش ..

مرة أخرى .. أعتقد أن من المفيد كثيراً أن نعود الى تلك البدايات، وأن نتلمس مظاهر الصحة فيها . ففي عصر كان الضوء فيه قبسات لا أكثر . وكان الماضي لايقدم أي عون .. بدأ هؤلاء الرواد تجربتهم متزودين بثقـافة هزيلة ، وإحساس خصب بطبيعة مجتمعهم وحاجاته ، فقدموا أعمالاً كانت كالأحداث المقلقة في فترة حساسة ، تنتفض فيها المنطقة وتتأهب مع يقظتها لتغيير أوضاعها وقدرها .. ولم يفت الذين يحاولون كبت هذه الانتفاضة ، ويخافونهـا إدراك التأثير الفعال لتلك الأحداث المقلقة التي يفجرها رواد المسرح بعروضهم الليلة .

ويخبرنا الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه د المسرحية في الأدب العربي الحديث، أنه عثر على أنباء متفرقة في الصحف عن بدايات المسرح ، ومنها هذا النبأ : (ورد على الولاية أوامر من نظارة المعارف مآلها أن الجرائـد السياسية في الولايات يجب أن تراقب من جهة المعارف والحكومة ، وأن الروايات التمثيلية يجب أن ترسل الى الأستانة لتراقب هناك قبل تمثيلها ، وأظن أن بعد هذه الأوامر لاتقوم المراسح قائمة في بلادنا) ص ٥٧ ..

منذ البداية أحست السلطات الكابتة خطورة المسرح كعامل تقويض للوضع القائم ، وهز قيمه الراسخة القديمة .. ولهذا أغلقت الدولة العثمانية مسرح أبي خليل القباني ، فتشرد واضطر للسفر الى مصر ، ولهذا أغلق الخديوي مسرح يعقوب صنوع ، ونفاه خارج البلاد[1] .

---

(١) من المؤسف أننا وبعد قرن من الزمان لا نملك كثيرين من أمثال أبي خليل القباني ، ويعقوب صنوع . ولا نسمع عن مسرحيين يضحون بمكاسبهم وأمن حياتهم من أجل أن يقفوا أمام الجمهور ، فيمثلوا أمامه ما يسليه ويعلمه ، قانعين بتجاوب الجمهور=

وما يثير حقاً في تجارب أولئك الرواد ، وفي المحن الشديدة التي تعرضوا لها هو أن وسائلهم لكي يجعلوا من عروضهم أحداثاً مقلقة لم تكن هي النص وما قد ينطوي عليه من نقد للقيم السائدة ، والاوضاع المخزية ، بل أبعد وأعم من ذلك كان العرض ذاته هو الحدث المقلق (١) . إذ ينجح بالوسائل التي ذكرناها آنفاً في تجميع عدد من الناس لايلبثون عبر مظاهر التغريب بكل شموليته ، وتجـاوز المسافة بين الخشبة والصالة ، والحميمية ، والارتجال وأحياناً المشاركة في العرض ، أن يحـوا جماعيتهم ، ووحدة مشاكلهم ، وعلى مدى أبعد أن يتمسرحوا – ربما بالمفهوم الذي يقصده يوسف أدريس من المسرح – . مدركين بعمق معنى ومغزى هويتهم الجماعية والاجتماعية معاً .

وهذه النقطة التي تشكل دلالة على المظهر الصحي لبدايات المسرح ، لم تحظ بكثير من الاهتمام ، ولا تزال بحاجة الى دراسة وتنقيب دؤوبين .. اضافة إلى منهج في البحث يتوافق مع ما ذكرناه في الفقرة السابقة ..

=معهم تعويضاً عما يقاسونه ويعانونه . هـذا مع أن حياتنا الثقافية تغص بالحريجين « والمخضرمين » المسرحيين والمخرجين حسب الأصول .. وجميع هؤلاء ينظرون الى الوراء ، الى القباني المشره وصنوع المنفي باحتقار لأنهم فيما يبدو لم تكن لديهم مؤهلات اكاديمية .

(١) يوضح هذه الفكرة جيداً دراسة نصوص أبي خليل القباني ، وخلوها من كل ما يمس الوضع القائم ، أو القيم الموجودة .. الأمر الذي يجعلنا نندهش حيال محاربة الرجعية الضارية لتجربة القباني المسرحية .. وعلى كل حال سأنشر قريباً دراسة وافية حول هذا الموضوع تحت عنوان « لماذا وقفت الرجعية ضد أبي خليل القباني » والمقال مقدمة لمسرحية شاملة تتناول تجربة القباني ، وتحلل العصر الذي شرع فيه تجربته . المسرحية عنوانها (سهرة مع أبي خليل القباني – محاولة مسرحيـة لبعث التراث وفهمه) ، وسأنشرها قريباً .

ومن المؤسف حقاً ان يكون الدكتور محمد يوسف نجم في دراسته الهامة عن بدايات المسرح العربي – ولعل ذلك ما أحاط تلك التجارب باللبس وسوء التقدير – قد قصر جهده على تعقب النصوص ومصادرها وتحديد درجة أصالتها .

ومن المؤسف أكثر أن يجعل تلك النصوص بالإضافة الى قيم المسرح البورجوازي الأوربي معياره لتقويم تلك التجارب والحكم عليها . طبعاً لا أقلل من أهمية العمل الذي قام به الدكتور يوسف نجم ، فهو يسد فراغاً كبيراً في المكتبة العربية ، ولا غنى عنه لأي دارس أو باحث ، ولكنه في رأيي لا يكفي لاستيعاب الظاهرة المسرحية آنذاك وتحليل مقوماتها الاجتماعية وفاعليتها التاريخية لأنه أهمل في دراسته جوهر تلك الظاهرة المسرحية وهو « العرض المسرحي » . . .

٣ – المسرح عمل جماعي : من الطبيعي أن يتساءل من قرأ الفقرة الأولى من هذه البيانات : « ومن الذي سيقوم بحركة مسرحية لها مثل هذه المنطلقات ؟ » أو بتعبير أدق « من الذي يستطيع أن يبدأ مثل هذه الحركة الفوارة بالخصب والعناء معاً ؟ » .

بالتأكيد ، لن يكون فرداً واحداً مها بلغت درجة عبقريته ، أو تعددت مواهبه . ويبدو أن من البداهات الأولى في المسرح القول بأنه عمل جماعي ، إلا أن الالتباسات تنشأ في الحقيقة بدءاً من هذه البداهة بالذات . إذ أن المفهوم السائد في معظم الأحيان عن جماعية العمل المسرحي هو أنها نوع من تضافر مجموعة من الجهود الفردية ، يتراكم بعضها فوق بعض ، أو يتراصف واحدها إلى جانب الآخر حتى نصل بعد ذلك الى العرض المسرحي . هذا المفهوم ينظر إلى العمل الجماعي على أنه تراكم او تجمع أفراد يعمل كل منهم بفردية . وينظر إلى المسرح على أنه سلسلة من العمليات المتتابعة ؛ كاتب يؤلف النص في بيته ، ومخرج ينتقي النص

ثم يدرب الممثلين على أدائه .. وممثل يحفظ الدور ويؤديه ، ورسام ينعزل في زاوية ليصمم الديكورات ، وموسيقار يضع الألحان إن كانت هناك الحان ، ومصمم أزياء يرسم اسكتشات الأزياء ، ويصممها ، ثم بعدئــــذ تتراكم هذه العمليات التي تم كل منها بصورة فردية ، أو من خلال حوارات ثنائية في أحسن الأحوال ، وينشأ من تراكمها العرض المسرحي . هذا هو المفهوم التقليدي والسائد في بلادنا عن المسرح وهو في رأيي مفهوم سطحي يفتقر إلى شحنة الإلهام، ويعجز عن تفجير طاقة المسرح وقواه السحرية ــ كما يحب « آرتو » أن يسميها ــ ، والنتيجة هي غالبـــاً ما نراه حولنا : عروض باهتة .. مفككة .. وهزيلة الجدوى .

إن مفهومنا عن العمل الجماعي في المسرح ، يختلف جذرياً عن هذا المفهوم الذي تواقت نشوؤه مع فترة من فترات مرض المسرح وإملاقه . ففي عمل جماعي حقيقي ، لا يمكن أن يكون الأمر عملية لملمة جهود فردية ، بل ظهور نمط من أنماط الخلق الجديد ، فيه خصوبة الجماعـــة ، وغنى الحوار المستمر ، والبحث الجاد الدؤوب . إننا بصدد تفاعل مجموعة من الطاقات في سياق عملية خلق مشترك ، ومتدرج له تماسك ، وغنى ، وهوية الجماعة . وإذا شبهنا عمل المفهوم الأول بسلسلة تتجاور حلقاتها ؛ فاننا نشبه عمل المفهوم الثاني بكيمياء متفاعلة ، تعطي العناصر فيها أقصى ما لديها ، تتبدل وتبدل ، تتحور وتحور . كل ذلك في عملية متوترة ، مشحونة ، تفضي في النهاية الى تركيب حار ومدهش . إننا لا نقصد هنا تذويب الأفراد ، أو محوهم ، بل على العكس من ذلك ، نريد أن نفجر لديهم إمكانية عطاء أقصى ما يستطيعون .. وأن يتخلصوا وهم في سياق هذا الإخصاب الرائع من البقاع الضارة الفردية ضيقة ، وشجون ذاتية معوقة .

فما نعنيه إذن حين نقول ان المسرح عمل جماعي هو ظهور مجموعة من الأفراد يتوفر لهم حد من التجانس، ووضوح في الرؤية، والحماس المخلص، والقدرة الدؤوبة على البحث والتنقيب .. تقوم بمباشرة تجربة من نوع جديد، فتكسر طوق العمل التقليدي، وتنطلق جماعة، لا أفراداً في بناء مسرح يحقق إلهامه الأصيل .. أي أن يكون انتفاضة جماعية في بيئة ساكنة. وفي هذه المجموعة سيكون هناك كاتب، ومخرج، وممثل، وعناصر أخرى .. إلا أن واحداً منهم لن يعمل بمفرده، ولا في عزلة عن الآخرين. سيظل العمل حواراً مستمراً وفي اتجاهين متوافقين معاً. حوار داخل المجموعة ذاتها، يوضح الأفكار ويعمقها، يصمم العمل ويبنيه. وحوار آخر بين المجموعة والمتفرجين، أو الجمهور الذي يتوجهون اليه. والحواران لا بد من أن يسيرا معاً، وأن ينعكس واحدهما على الآخر في جدلية هي التي ستحقق ازدهار المسرح وإيجابيته. ولو استعرضنا أهم التجارب المسرحية الانسانية، لوجدنا لها هذه الخصائص، وهذا البناء .. المسرح اليوناني .. تجربة شكسبير .. تجربة برشت .. كلها كانت تجارب مسرح حي جماعي. ومن المؤسف أن التاريخ أهمل جماعية كل واحدة من هذه التجارب واجتزأ منها اسماً أو اسمين، ولعله فعل ذلك لأنه لا يستطيع أن يخزن في أوراقه وهج عرض مسرحي يتم أمام مدرجات تغص بالناس، أو في مسرح اليزابيثي، انصهرت فيه حرارة جماعة، لم تكم منفذة بل خلاقة أيضاً .. والتغييرات الكثيرة التي كان يجريها شكسبير ومن بعده برشت، على النصوص خلال التدريبات، ونقاشات الممثلين، وبعد العرض واستجابات الجمهور، لدليل كاف على أن العمل المسرحي كان خلقاً جماعياً، وحياً يتجدد ويتطور كل يوم، ومع كل عرض ..

فإذا ما عدنا بعد هذا إلى السؤال الذي بدأنا به هذه الفقرة .. وجدنا أن الجواب قد أصبح بين أيدينا .. فحركة مسرحية كالتي نتخيلها تبدأ من الجمهور ، لا يمكن أن يتعهدها ، ويقوم بها فعلاً إلا مجموعة من هذا النوع ، تمور بالشباب وتتسلح بصفاء البصيرة ووضوح الهدف (١)، فتذهب إلى الجمهور - أو تنبثق منه - وتبدأ عملها من خلال المرتكزات التي أوردناها سابقاً .

مجموعة مليئة بالامكانات لا بالأفكار الجاهزة ، وأشكال العمل الثابتة ، ومن خلال الممارسة اليومية ، والجهد الخلاق ، والحوار الدائم ، ستفجر إمكانياتها وإمكانيات المحيط الذي تعمل فيه ، ستولد مسرحاً يضج بالحياة والعافية ، يتموج بين متفرجين في استلهام وعطاء ، وينمو يوماً بعد يوم ، فلا يتجمد في قوالب ، أو يموت في إطارات ساكنة .. ولأن الهدف واضح فإن المسرح سيهز متفرجيه وسيقلق سكينتهم ، وينبه وعيهم كما لو أنه مشحون بالكهرباء .

وبحركة جماعية كهذه ، تندمج في جماعة أكبر هي الجمهور ، سيكون بوسعنا وعلى أحسن وجه ، إيقاظ ، وتجسيد القدر المشترك لنا جميعاً ممثلين ومتفرجين . وبذلك يتحقق أهم طموح للمسرح .. أن نخرج من جلودنا لنتحد في جماعة ، وأن نعي بعد ذلك مصيرنا المشترك كجماعة ، وقوانين هذا المصير .

---

(١) يقول بيتر برووك Peter Brook المخرج البريطاني المعروف في كتابه «المساحة الفارغة » الذي قدمت السيدة صافيناز كاظم عرضاً شيقاً ومفيداً له في مجلة المصور : «عرفنا منذ وقت طويل أنه بدون فرقة دائمة لن يزدهر إلا بضعة ممثلين ، ومع ذلك فلا بد من أن نعرف أيضاً أنه حتى الفرق الدائمة محتوم عليها الموت في نهاية الأمر ما لم يكن لها هدف.»

٤ — ينبغي أن نَشحن لا أن نفرّغ : نشأ المسرح سياسياً ولا يزال . وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة ، يتحاشى الخوض في مشاكلها ، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودواماتها ، فانه يعبر عن موقف سياسي ، ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية ، والهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم ، وسبل تغيير هذه الأوضاع . ذلك جوهر المسرح ، وربما الثقافة عامة ، في كل زمان ومكان . وكل ما تقدم من صفحات ينطلق من هذه الحقيقة أو يؤكدها .

واذن فان المجموعة التي ستقوم بارساء قواعد « حركة مسرحية » لابد من أن يكون لديها بمجميع أفرادها الوعي اللازم لدورها السياسي ، وللمحاذير التي تترصدها عند اضطلاعها بهذا الدور . فهي تعرف دون شك من خلال تكوينها وأصالة ارتباطها بالبيئة طبيعة الصراع الذي ستعكسه في مسرحها : صراع اجتماعي بالدرجة الأولى ، كما أنها تدرك حقيقة « القدر » الذي تريد أن يكون الاحساس به مشتركاً : قدر سياسي وتاريخي قبل كل شيء .

لكن رغم هذا الوضوح الذي يبدو وكأنه يبسط القضية كثيراً ، ويقود الى نتائج مؤكدة ؛ فان هنالك مزالق كثيرة قد تؤدي الى نتائج مناقضة تماماً . فدور المسرح ، وما يستطيعه في بيئته ، مسألة مركبة ، وصعبة ، واذا لم تتوفر اليقظة الدائمة ، فان من الممكن دوماً أن ينحرف هذا الدور ، أو يخون نفسه . وكم شاهدنا في السنوات الأخيرة أعمالاً مسرحية تؤدي في النهاية الى عكس ما تريد قوله ، متحولة بهذا إلى عامل اضافي من عوامل التضليل والخداع .

طبعاً نحن لا نبني أوهاماً كبيرة حول ما يستطيع المسرح أن يفعله في

مجتمع من المجتمعات . وكما يقول برشت : (لايستطيع المسرح أن يقوم بثورة، كما أنه لايستطيع أن يبدل بنيان مجتمع) . فنحن نعرف أن المسرح ليس الا جزءاً من هذه الجهود اليومية ، والطويلة الأمد ، التي ستهيء في يوم ما امكانية متواضعة من امكانيات التغيير . وعندما سيتم ذلك التغيير لن تكون نقطة انطلاق صالة مسرح ، أو ساحة مسرحية . ومع هذا فان المسرح دوره ، وهو في الفترات التي يسود فيها الكبت ، أو « اللاتسيبس » المنظم ، يمكن أن يكون المسرح تعويضاً باهراً ، فهو من خلال جماعيته ، وعمله اليومي ، وعلاقته الحاضرة والمباشرة مع الناس انما يعطي الوهم بنشاط أو بعمل سياسي . ولا يستطيع المرء الا أن يشعر بقوة عظيمة إذ يستطيع أن يهز ولو جزئياً جدار « اللاتسيبس » المعدني .

ولكن يبقى المهم في كل ذلك هو أن ندرك جوهرياً الصفة المركبة والصعبة لدور المسرح .. فهو دور مزدوج . التوازن فيه دقيق وحساس للغاية .. إذ أن عليه ، منطلقاً من وعيه لحقيقة الصراعات الدائرة حوله ، أن يوضح هـــذه الصراعات ، ويكشفها ، ويحدد طبيعتها . أي أن يعلّم الجمهور ، ويعكس له أوضاعه بعد أن يحللها ، ويضيء خفاياها .. كما أن عليه في الوقت نفسه ، ومنطلقاً من ادراكه لطبيعة القدر السياسي كقدر غير نهائي وقابل دائماً للتبديل متى نضجت امكانيات التبديل وقرر الشعب مباشرتها ، أن يحفز الناس على العمل ، أي أن يحثهم على أن يباشروا مهمة تغيير قدرهم الراهن . المسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه : أن يعلّم ويحفز متفرجـــه . هو المسرح الذي لايريح المتفرج أو ينفّس عنه كربته .. بل على العكس هو المسرح الذي يقلق ، يزيد المتفرج احتقاناً ، وفي المدى البعيد يهيؤه لمباشرة تغيير القدر . وكما قلت آنفاً هناك محاذير كثيرة أمام هذه المهمة الشاقة .. فاذا لم يكتشف المسرح الحقيقة ،

أو أخطأ في تحليل الأوضاع ، ينقلب أداة جهل وتضليل . وان لم يعرف كيف يبني عمله ، ويستخدم وسائله وأدواته كي يحقن المتفرج ، ويحفزه الى العمل ، يتحول إلى أداة تفريغ ، تطهر المتفرجين من عوامل النقمة أو الغضب ، أو القلق .. وتزيد من قوة احتمالهم لمآسيهم .. وفي النهاية تخدّر المتفرج ، وتزيد الوضع القائم رسوخاً ومتانة . وكم هو رقيق وشفاف الخيط الفاصل بين خاتمة تشحن ، واخرى تفرّغ .. وكان بوسعي أن أسوق أمثلة كثيرة عن مسرحيات وعروض لم تستطع أن تتبين هذا الخيط ، فانتهت رغم مقدماتها الحادة الى نتيجة تخديرية .. وخدمت رغم ادعاءاتها ما تريد أن تنقده . وفي كل هذه الأمثلة كان المتفرجون يخرجون بشوشي الوجوه ، يتنفسون بصمت ومسرة ، كما لو أنهم قد تركوا أثقالهم الداخلية على الكراسي قبل أن يخرجوا . وبالها خاتمة قد تجعل المجموعة المسرحية التي تتصورها ، تقضي بقية الليل وهي تحاسب نفسها ، وتتساءل عن سر سقوطها ، أو خطئها . ! أما الذين يبتهجون لهذا النجاح ، وينتظرون في الكواليس توافد المهنئين الذين يأتون ليشدوا على أيديهم ، ويعبروا عن ارتياحهم ، وسرورهم بالسهرة التي قضوها فلا شأن لنا بهم . ولا يزالون بعيدين عن ان يدركوا مهمة المسرح الذي نريده ، ونحتاج اليه .

* * *

٥ — **مطلوب من المتفرج** : من خلال ما تقدم ، ولا سيما تعريفنا للمسرح على أنه ظاهرة اجتماعية هي في أبسط أشكالها متفرج وممثل ، فان أي تطوير للمسرح يتعلق كما يقول المسرحي الألماني بيسكاتور ، بالاثنين معاً . كلاهما مسؤول وبدرجات مختلفة عن عمليات التطوير هذه ، وعن تحقيق النجاح لها . ومما لاشك فيه أن المتفرج

يستطيع أن يقوم بدور ايجابي كبير في توجيه المسرح ، وعلينا أن نعلمه كيف يقوم بهذا الدور ، وأن نشجعه على الاضطلاع به بشكل فعّال ، حتى يتحقق لنا فعلاً توجيه المسرح ، وتقويم أساسه ...

ولكي يقوم المتفرج بهذا الدور ينبغي أن يتغير هو نفسه ، وأن يمارس دوره كمتفرج بطريقة جديدة ومختلفة عما نعرفه حتى الآن في متفرجينا ..

أولاً : ينبغي أن يعي المتفرج أهميته في أي عرض مسرحي . فكل مايدور على الخشبة يستهدفه .. ويتوجه اليه . بمعنى أن قيمة هذا العرض مرهونة بالموقف الذي يتخذه المتفرج منه ...

وثانياً : ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة ومايدور عليها .. ينبغي أن يدرك جيداً ان كل ما يدور أمامه يعنيه ويهمه ، وعليه أن يتخذ موقفاً منه .

ثالثاً : على المتفرج ان يحس بالمسؤولية ، وبأن لموقفه عن أي عمل ثقافي بشكل عام ومن أية مسرحية بشكل خاص نتائج هامة وخطيرة ايضاً عليه ، وعلى أوضاع بلاده .

لهذا مطلوب من المتفرج أن يغير قبل كل شيء جلسته المدرسية في المسرح استسلامه على كرسيه ، وقبوله كل مايعرض عليه . مطلوب منه أن يتذكر أهميته كمتفرج وأن يرفض استغلاله او خديعته .. لينتبه جيداً الى ما يقـــال له، لينتبه جيداً الى مايدور على الخشبة أمامه ، وليحذر من أن يسقط في فخ الكاذبين أو الغشاشين والتافهين ...

مطلوب منه ان يتدخل وبصراحة حين يلمح كذباً ، أو يكشف تفاهة وغشاً .

مطلوب منـــه ان يقاطع الذين يحاولون تخديره ، أو الابتعاد به عن مشاكله وقضاياه الأساسية . اذا لم ير نفسه على المسرح ليتدخل ، ويعلم الممثلين درساً عن المجتمع الذي يعيشون فيه . اذا وجد صورته مزيفة ليمنع الاستمرار بعرضها ليوقفها ، ليصرخ في وجه المزيفين .

مطلوب منه . ألا ينسى على الاطلاق أن ما يحدث أمامه يعنيه ، وأنه لا يحـــق له التغاضي عن الكذب ، او الخداع أو التفاهة لصالح بعض اللباقات الاجتماعية – أو بعض مظاهر الاحترام المدرسية . والسخيفة ، المتفرج ليس تلميذاً في مدرسة ابتدائية وعليه أن يصغي الى كل ما يلقى على مسامعه بهدوء وتسليم كاملين ، المتفرج هو النصف الأساسي لأي عرض مسرحي ، هو هدف هذا الغرض ، وهو مسؤول عنه ايضاً لذلك عليه أن يمارس حقوقه كاملة ، أن يؤدي دوره بشكل تام وايجابي . عليه أن يلأ – حيزه في كل نشاط مسرحي ، أن يقبل ويرفض . . أن يضغط ويقاطع ان يقول مايريد ويصحح ما يحكى له ، باختصار الا يكون سلبياً يأخذ ما يقدم اليه دون اعتراض . ودون تمحيص . هل يعني ذلك أن يكون وقحاً . .

نعم .. مطلوب من المتفرج ان يكون واعياً ووقحاً . وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثير من التفاهات والا كاذيب ، وان يصبح المسرح نشاطاً اجتماعياً وثقافياً فعالا يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية . وثيقة وغنية .

ويختصر برشت كل ما قلناه حين يؤكد ، أن في المسرح نوعين من الفن : فن العرض وفن المشاهدة .

• • •

وكلمة أخيرة ..

هذه رؤوس أقلام لموضوعات واسعة لابد من العودة اليها مرة ومرة .. كما أنه لاتزال هناك قضايا عديدة كنت أود أن أتناولها في هـذا المقال ، ولاسيما ما يتعلق منها بالتجربة العملية . لكن يبدو أن من المستحيل الإلمـام بكل شيء في مقال .

القسم الأول

واقع المسرح العربي وتطلعاته

عن واقع المسرح العربي ومستقبله

خطوط بالقلم الرّصاص

ألفريد فرج
ـ القاهرة

ان مجرد الحديث عن المسرح العربي كظاهرة هو تسليم بوجودها ، سواء كان هذا الوجود بالفعل او بالقوة ، في الواقع او في المرتقب .

الذي نشهده فعلا هو اهتمام العواصم العربية باستكمال مؤسساتها الثقافية بمسارح قومية . ففي خلال السنوات العشر الماضية او نحوها تكونت مسارح قومية في كل العواصم العربية تقريباً . وهذا في حد ذاته علامة على أن النهضة المسرحية ارتبطت بالنهضة السياسية والقومية في وطننا العربي .

ولا غرابة في هذا الارتباط ، اذا سلمنا بأن فن المسرح يتميز بأنه فن التجمع الجماهيري الذي يستجيب استجابة جماعية ، وانه فن الجدل الفكري الذي يشعه الصراع المسرحي .. وهو بذلك فن يزدهر دائماً في فترات التحول الفكري والقومي ، وفي عصور اليقظة .

ومن ثم فان فن المسرح من أهم الفنون التي ترتبـــط بالحركات الثورية وأكثر الفنون استجابه لدواعيها وتثبيتاً لمقوماتها .

ومن هنا نستطيع ان ندرك سر ازدهار المسرح الاوربي نفسه في عصور بعينها هي بالذات عصر النهضة ، وعصر الانقلاب الصناعي وعصر التحولات الاشتراكية .

كما أننـــا على نفس الاساس نستطيع أن ندرك سر العصر الذهبي للمسرح الاغريقي .

لذلك أريد أن اؤكد ان ازدهار المسرح العربي اليوم كما انه يدين للجهد الابداعي الخاص لفناني المسرح، فهو يدين اولاً وقبل اي شيء آخر للنضال السياسي والاجتماعي والقومي للجماهير العربية ولمؤسساتها الثورية .

والذي ألحظه بشيء من الاسف ان بعض المسارح القومية العربية تتكون بفكرة استكمال اللافتات الثقافية في بلادها ، ولا تحظى بالاهتمام الخاص الذي يتناسب مع وظيفتها التاريخية والثورية .. وهو وضع لا يمكن تجاوزه الا بزيادة توضيح وتأكيد الدور الفكري والسياسي والثقافي الذي يمكن أن يضطلع بـه المسرح في وطننا العربي اليوم .

ما هي المقومات التي تكون ظاهرة المسرح العربي ؟

أية خصال مشتركة بين المسارح العربية المختلفة ؟ وكيف يمكن تدعيم هذه الخصال وما الغرض من تدعيمها ؟

قبل الاجابة على أي من هذه الاسئلة أود أن احذر اصدقائي الفنانين

العرب من أن طبيعة الاشياء تأبى ان يقوم مسرح عربي عظيم بمعزل وفي ركن ضيق من العالم العربي .

طبيعة الاشياء تأبى الا يصل المسرح العربي الى ذروته المرجوة ليكون أحد الأبنية المسرحية العالمية الكبرى ، وهو متوافد في تيار واحد يرتكز على مؤسسات مسرحية عربية في مختلف العواصم العربية .

طبيعة الاشياء تأبى ان ترتفع للمسرح العربي قامة تطاول الذرى المسرحية في العالم اليوم ، ما لم تتسع قاعدة مسرحنا وتتلاحم اجزاؤهـا في كل واحد يتسع ليشمل وطننا العربي كله .

ولعل ما نشهده اليوم من نهضة مسرحية عربية — ولا رغبة لي في تصغير حجوم الاشياء — ان هو الا جزر ثقافيـة مسرحية متفرقة تطلب الارتبـــاط وتحتاجه بقوة .

وقد حالت ظروف كثيرة دون تحقيق هذا الامتزاج في اسرع وقت . ظروف بعضها سياسي ، وبعضها يتعلق بصعوبات طبيعيـة وجغرافية ، هي من التحديات التي تواجه الامة العربية في مختلف المجالات . تحديات المسافة ، والترامي الجغرافي ، وصعوبة المواصلات ونفقاتها ، واختلاف اللهجات المحليـــة والفروق العقائدية ، وتعلق جمهرة من الفنانين العرب بأصول ثقافية اوربية بحتة تبهر ابصارهم حتى اليوم فلا يرون وضوح طريقهم الممتد بالضرورة في الارض العربية .

ولكن ، هذه تحديات تواجه الامة العربية في جل مجالات نشاطها التقدمي ، وان كان على المسرحيين كطليعة ثقافية لأمتهم ان يعملوا على مواجهتها في وعي ، وعلى تخطيها في حزم .

ان الهدف البعيد هو قيام مسرح عربي واحد ، يقدم للجماهير أساليب متنوعة بحسب ما تمليه ظروف كل بيئة عربية . الهدف البعيد ان يكون المسرح العربي كماسة واحدة ، لها عشرات الاوجه التي يشع كل منها ضوءاً مختلف اللون ، ولكن كل ضيائها انعكاس مما تسقطه عليها روح الامة العربية .

هدف حماسنا للوصول اليه ، ما يزال اقوى من قدرتنا على تحليل السبل اليه والتعرف عليها .

ما هي الكلمة السحرية التي تقودنا نحو هذا الهدف ؟

قد يظن البعض أن اقصر السبل للوصول الى هذه الارض الثقافية المشتركة هو استلهام منابع التراث العربي المشترك ، وفولكلور الامة القديم . ولكن هذا في حد ذاته ابتسار للاشياء ، كما أنه قيد على الفنان وعلى الفن ، ان رحبت به في حدوده الصحيحة أخشى ان يقودنا الاعتصام الكامل به الى سلفية مقيتة .

ويظن البعض ان الوصول الى وحدة التيار للمسرح العربي يقتضي الاقتصار على استخدام اللغة الفصحى . واستخدام اللغة الفصحى في المسرح شيء خبرته وأحببته ، ولكني اكره أن يصبح ضرورة نابعة من خارج الموضوع المسرحي المكتوب ، فيتحول احياناً من عنصر قوة الى قيد ضعف

ان الوصول الى تيار مسرحي عربي واحد انما يرتكز في الاساس ، لا على مجرد اللجوء للتراث ، او التشبث بالفصحى — وانما يرتكز على الانطلاق من وحدة الهدف والمصير لجماهير الامة العربية .

لن يكون الوصول الى الوحدة لتيار المسرح العربي هو تكلف اختيار

الموضوعات او اختيار لهجة الكتابة ، أو الحرص الشكلي على ما يبدو انه يوافق كل الجماهير العربية ، وهو في الحقيقة وفي احيان كثيرة لا يوافق احداً ..

وانما يكون الوصول الى وحدة التيار المسرحي العربي عن طريق ترجمة روح الامة .. دون التقيد بشكل ما او بضرورة غير فنية .

ان كل مسرح يستطيع ان يعطي للجمهور معنويات جديدة، وانسجاماً مع الماضي مع كل الثقة في المستقبل ، كل مسرح يستطيع أن يعزز انتماء الجماهير العربية - من حيث هي عربية الاصل والمنطلق - للعالم ولبني الانسان في حركتهم الثورية والحضارية العالمية ..

كل مسرح يستطيع تثبيت القيم الروحية العقلانية العربيـــة ، وبث الكبرياء والامل في النفوس ، وتثبيت الشغف بالقيم العامة والعصرية والتقدمية ، واقامة الجسور مع العالم من مركز ثقة .

كل مسرح يستطيع ان يحقق هذا ، وان يجتذب في الوقت نفسه الجماهير العربية في انحاء الوطن العربي ، بنفس القوة او يكاد . يستطيع ان يستلهم محله بما يلهم الامة العربية كلها . يستطيع ان يستلهم العالم العربي بمـــا يلهم جمهور محله .. يستطيع ان يبث في جمهوره روحاً لاستواء الوجدان ويطور ملكاته في اتجاه تقريب الانسان العربي من اهدافه القومية والحضارية المشتركة .

كل مسرح يحقق هذا ، انما يحقق الوصول الى الهدف الذي نتطلع اليه .

. . .

ان امتزاج التجربة العملية للمسارح العربية المختلفة، شرط ضروري لتحقيق الهدف. والطريق الى هذا الامتزاج العملي، لا بد أن يبدأ بتدعيم المسارح الناشئة وتقريبها من مستويات المسارح القوية، حيث ان تبادل الخبرات، وتبادل الاستفادة من الخبرات، لا يتحقق الا بين مسارح متقاربة المستوى.

ان تجاوز أسباب التجزئة في المسرح العربي عمل عظيم لا بد ان ينهض به جيلنا، ولن يتم بمجرد توحيد لغة التعبير المسرحي، أو الالتقاء عند مصدر الهام من التراث القديم رسمياً كان ذلك التراث أو شعبياً... وانما سيتحقق بتذليل الصعوبات أمام المسارح الناشئة وتدعيمها حتى تصل الى مستوى من النضج والجماهيرية والعمق يسمح لها بتبادل الأفكار والخبرات مع المسارح العربية الأكثر تطوراً، وسيتحقق بتذليل الصعوبات العملية التي تقوم حائلاً بين كل من المسارح العربية، وامتحان قوة تأثيرها على جماهير الوطن العربي في بيئاتها المختلفة.. وسيتحقق بتذليل الصعوبات التي تحول دون اختلاط الفنانين العرب واحتكاك أفكارهم باللقاء المباشر.

• • •

كما ان من الوسائل الهامة لاحداث هذا الامتزاج، توحيد مناهج التربية المسرحية في المعاهد والمدارس وفي المسارح ذاتها، وانسجام التقاليد الفنية لكل من المسارح العربية.

ان ما نصبو اليه، ونستهدفه في المدى البعيد أو القريب، هو ان تلتقي الظواهر المسرحية العربية في صرح فني واحد يستطيع بكل استحقاق ان يرفع لافتة المسرح العربي.

• • •

على انه يجب الانتباه الى ان هذا المسرح العربي لن يكتسب حيويته الكبرى أو يرتفع الى ذروته الموجوة الا بتنوع روافده ، وبالحيوية الذاتية لكل من مراكز اشعاعه . اننا نتطلع الى مسرح واحد الفكر متنوع الابداع ، محلي الالهام والجاذبية .. عربي التعبير والتأثير .

المسرح العربي السوري

من أين ؟ وإلى أين ؟

د. سلمان قطاية

لقد كان الخطأ منذ البداية . اذ بدأ مع مارون النقاش وأبي خليل القباني واستمر مع جورج أبيض ويوسف وهبي ونجيب الريحاني ... واستمر حتى اليوم .

خطأ البداية هو أن مارون النقاش رأى المسرحيات في أوروبا (والواقع أنه رأى أوبرا في ايطاليا) . وبعد أن اطلع على مسرحيات موليير قدم « البخيل » ، فكان ان خرجت نوعاً من هذا وذلك ... استمر الجميع في هذا العمل – وهو الأخذ عن الغرب وتقليده – فوصل الشرق العربي الى درجة مخزية من الفشل ، أكبر برهان علينا : السينما والمسرح في مصر !! خمسون عاماً من الأموال المنفقة والجهود الضائعة في ميدان السينما .. بدون نتيجة ، حتى ولا فلم واحد بمستوى عالمي ... بينما قدمت الجزائر باكورة أفلامها « معركة الجزائر » ، فنال جائزة في البندقية وأعجب به الجميع ، من مثقفي البرج العاجي حتى رجل الشارع البسيط .

ووصل الأمر الى درجة أنه أصبح من الصعب – بل من المستحيل – الرجوع الى الوراء والبداية بشكل صحيح . والأنكى ان تأثير المسرح العربي في مصر طغى على الشرق العربي بشكل عنيف وقوي ... ما عدا المغرب العربي ، الذي أدرك هذا الخطأ ، وبدأ بداية صحيحة . ونأمل أن يصل الى نتائج ايجابية جيدة في المستقبل .

أما في القطر العربي السوري ، فلقد كان أمر المسرح يقوم على سواعد الهواة في ظروف قاسية ففعلوا ما استطاعوا ... ولكن الوضع تغير منذ أن تبنت الدولة المسرح وخصصت له ما يكفيه ليبتدىء بداية جدية ...

واذا به يتبع طريق المسرح العربي المصري .

قلت ان الخطأ كان من البداية : كانت تقليداً أعمى ! اذ أخذنا عن الأوروبيين مسرحهم حسبما وصلوا اليه في القرن التاسع عشر .

ولكن : ما هو هذا المسرح الأوروبي التاسع عشري ؟ وكيف بدأ المسرح في أوروبا وكيف انتهى ؟

لا بد من التعرض لذلك لنفهم فداحة خطأنا الجسيم . بدأ المسرح شعبياً من الناس : منه المسرح الديني الذي يعيد سيرة المسيح أو قصة تاريخية ما . وكانت المدينة كلها تشترك بالتمثيل والعرض ، وكانت المسرحية للجميع . ثم ظهرت الفرق في ساحات القرى والمدن ، وامتطى الفنانون ظهور الخيول والعربات للانتقال من مكان الى آخر حيث الجمهور ، حيث الناس يجتمعون ليقدموا لهم مسرحاً غنياً فيه كل أنواع الفنون .

وكان من أبرز أنواع هذا المسرح : مسرح الديلارتيه الايطالي الذي كان يعتمد على الممثل (لأن التمثيل هو العنصر الأساسي والفعال في المسرح) فيأخذ هذا فكرة ويبدأ بعرضها في مشهد مرتجل . ونجح هذا المسرح وحبب الناس اليه . فالتفتت نحوه الاستقراطية الايطالية ، وجلب الأمير هؤلاء الفنانين الى قصره وخصص لهم فيه مكاناً سمي أيضاً المسرح (أي البناء) وكان من نتيجة ذلك :

١ — وضع الفنانين في صندوق أو قفص جميل ليتسلى به الأمـير فحرم الشعب منهم .

٢ — كان بناء المسرح (المسمى حسب الطريقة الايطالية) مخصصاً لشخص واحد بمعنى ان استدارة خشبة المسرح لها مركز هو مكان مقعد الأمير بحيث يرى منه كل المسرح هو وحده فقط ، بينما يظل جزء ما من الخشبة مختفياً عن باقي المشاهدين .

وهكذا فعل ملوك فرنسا ، فأخذ لويس الرابع عشر موليير من الساحات الشعبية الى أقفاص القصور الذهبية . فاضطر الفنان الى مجاراة مولاه واذا بموليير مثلاً يقدم «البورجوازي النبيل» وفيها يسخر من الطبقة البورجوازية النامية التي كانت قد بدأت بمجاربة الاقطاعية . ويدافع عن النبل والعراقة لدى الارستوقراطية .

بينما كان كورنيل وراسين يدافعان عن الارستوقراطية بعرض رجالاتها على شكل أبطال محاربين يتصارعون بين الحب والواجب حيث ينتصر الواجب في أكثر الأحيان.
هكذا كانت تعرض المشكلات بينما كان الشعب الفرنسي يئن تحت وطأة الاقطاع حتى انتفض في ثورته المعروفة.

بدأت عصور النهضة في اوروبا واعتمدت في نقطة الانطلاق على العقلية اليونانية المادية واستمرت فيها. ثم ظهرت الآلة. وما أن جاء القرن الثامن عشر حتى ظهر الأوروبي قوياً متفوقاً. وانتفضت البورجوازية فأطاحت بالاقطاع وبدأت العروش تنهار وتأخذ الجمهوريات مكانها. ثم بدأت المعامل بالظهور ومعها الطبقة العاملة. ثم بدأ النظام الرأسمالي بالتوطد والوضوح وكان من نتائجه المباشرة: الحروب الاستعمارية.

واذا بالاوروبي يطغى على آسيا وافريقيا ثم اميركا. وبدأت الأموال تتكدس في العواصم الأوروبية. وداخل الأوروبي الزهو والغرور الشديدين. وظن (ولا يزال بعض الأوروبيين يظنون) أنه خالق الحضارة وان كل ما جاءت به الشعوب من قبل تافه لا قيمة له. وتمادى في غروره حتى ظهرت نظرية العرق الأبيض وفضائله على الشعوب الملونة. وبالطبع لم يكن القصد بالعرق الأبيض بالمفهوم العلمي (الذي يضم العرب واليهود مثلاً) بل بمفهوم ضيق استعماري هدفه أن يبرر لنفسه حق حكم العالم وقيادته. وراح يغطي حروبه الاستعمارية الوحشية بشتى النظريات، وأهمها أن الرجل الأبيض المتفوق خالق الحضارة له واجب (كذا) هو ان ينشر هذه الحضارة في كل أرجاء المعمورة. وعلى اعتبار ان الشعوب الملونة قليلة الادراك فهي تعارض ذلك، لذا فهو يضطر الى استعمال القوة لفرض الحضارة عليها. ولكن الواقع كان مغايراً: ان زيادة الانتاج وتكدسه كانت تفرض وجود أسواق جديدة. كذلك فان البحث عن مواد أولية رخيصة هي من أهم دوافع دعاة الحضارة للحروب الاستعمارية. وهكذا أصبحت المستعمرات منابع لكل ما تحتاجه الأمبراطوريات حتى من الرجال لارسالهم في حروب استعمارية أخرى.

ونتج عن تلك الحروب إنتشار ثقافة المستعمر في البلد الذي استعمره، وبدأت المقاومة ضد الدخيل الأجنبي بأشكال متعددة: حروب قومية وثورات.

وأخذت أشكالاً مماثلة في الميدان الثقافي: فقامت فئات في البلاد العربية تتمسك بكل ما هو عربي اسلامي وترفض بعناد كل أجنبي معتمدة في ذلك على بقايا حضارة كان

لها شأنها منذ عدة قرون ... ولكنها ذوت بعد عهود الانحطاط لذا بدت هزيلة ضعيفة أمام الحضارة الاوروبية الغازية الجديدة المنتصرة .

وأقبلت فئة أخرى على كل ما هو غربي لتتشبع بـه وتتمثله قدر الامكان . واعتقدت انه يجب ان تطرح جانباً كل ما هو موجود في البلاد العربية وان تنطلق من جديد حسب المفاهيم الاوربية . وظهر ذلك في كل الميادين ... ومنها الميادين الثقافية .

فما هي النتيجة ؟.

الفئة الأولى : ظهرت متحجرة لأنها لا تستطيع ان تجاري تفوق الحضارة ومتطلبات القرن العشرين ، ولكن شعورها كان صحيحاً ... اذ يجب الوقوف أمام طغيان الأوروبي وقفة الند للند،ويجب التمسك بما هو حقيقي ومفيد،ولكن لم يكن لديها الامكانية لتحقيق ذلك .

أما الفئة الثالثة . فهي لم تستطع قطعاً ان تصبح اوروبية تماماً (رغم المدارس الأجنبية ، ومقاطعة اللغة العربية ، ورفض كل ما هو قومي) ولم تستطع ان تحتفظ بأصالتها ، فاذا هي مزيج خليط هجين .

وبين هذا وذاك درجات ! وهذا ما يسميه علماء الاجتماع،وبشكل خاص المستشرق الفرنسي جاك بيرك ، « فقدان الشخصية » في البلاد النامية !.

لقد فقدت بورجوازية المدن شخصيتها في بلادنا واصبحت مخلوقات ليست بأوروبية ولا شرقية . وما علينا الا أن ندير الطرف حولنا لنرى البرهان على ذلك : فهندستنا المعمارية مزيـج غريب ، بل وملابسنا وعاداتنا الاجتماعية ومفاهيمنا ، **ومسرحنا القومي** .

فكيف السبيل الى اعادة التوازن بين التيارين ؟

يجيب علماء الاجتماع على ذلك بقولهم انه بعد الصدام بين الحضارتين الأصيلة والدخيلة بدأت ظاهرة اجتماعية جديدة بالبروز : الا وهي التوازن ما بين ما هو قومي وما هو عالمي . ويسمي جاك بيرك هذه الحال بالعالمية . وطبعاً فان كلمة توازن نفسها تشير الى ذبذبات الميزان في بادىء الأمر ، ثم في هدوئه على حال متوازن .

إذن لم يعد باستطاعة انسان القرن العشرين ان يعيش منعزلاً عن العالم كما كان الصيني وراء جداره ، والياباني ضمن جزره ، والافريقي في غاباته . كذلك فقد انهارت نظرية الرجل الأبيض وتفوقه،وان لم تختف اختفاء نهائيـاً . وظهر للعيان ان « الانسان

الأصفر » الذي كان مدعاة السخرية ومضرب المثل لأصحاب النظريات العرقية ، بدا كبرهان واقعي ملموس على انه اذا ماتغيرت ظروف الانسان المادية وآمن بنفسه وجاءه قادة مخلصون على مستوى الشعارات المطروحة ، فانه يقوم بالمعجزات ولا يقل قطعاً عن الأوروبي .

وظهرت الأفكار التقدمية لتنظر الى الأمور نظرة مخالفة.فهي تجد أن أوروبا قد وقعت في مأزق وان حضارتها تكاد تلفظ الأنفاس إن لم تجـد دماً جديداً لشرايينها المتصلبة . وهكذا فقط أصبح المسرح تجريدياً جامداً . عبارة عن مناقشات وألعاب لفظية فقط (كالمسرح اللامعقول) وفقد كل ذلك الغنى الذي بدأ به .

وظهر أيضاً أن للبلاد الأخرى مسارح ممتازة وان كانت لاتخضع للمفهوم الأوروبي عن المسرح (الذي سيكون موضوعاً خاصاً فيما بعد) كمسرح النو والكابوكي اليابانيين ، ومسرح الأوبرا الصيني ، والمسرح الأفريقي .

وبدأ المهتمون بالمسرح بالنظر الى هذه المسارح نظرة جدية ليس فيها أي تعـالـ أو احتقار كما كانت الحال سابقاً ، وانكبوا على دراساتها للافادة منها لإنعاش مسرحهم الأوروبي الذي يدور في حلقة مفرغة منذ زمن .

وهكذا فقد استطاع الاوروبي في بداية الأمر السيطرة التامة على العـالـم وخلق نوع من مركب النقص تجاهـه في نفوس الامم المستعبدة من قبله . ولكن سرعان ما استطاعت الشعوب رفض الاستعمار واستعادة الثقة بالنفس ومقارعة الاوروبي نداً لند بنفس السلاح .

لقد كان من تأثيره ان راح نقاد الجيل الســابق ينكرون على الشعب العربي كل تراث مسرحي سابق بأي شكل كان،ويأخذون عن الاوروبي مفهومه عن المسرح كقاعدة مسلم بها ومطلقة وينطلقون منها في أعمالهم ، فأخفقوا ! فمعظم كتابنـا اتبعوا خطوات المسرح الاوروبي القديمة والحديثة فلم يستطيعوا ، رغم جهودهم الصادقة ، أن يصلوا الى ما يمكننا أن نسميه مسرحاً عربياً .

لكي ندرك خطأ مسرحنا لابد من أن نسرد تعريف المسرح حسب المفهوم الاوروبي الذي وصلت اليه اوروبا في القرن الثامن عشر ، والذي اعتبر نموذجاً ، فما انطبق عليه كان مسرحاً وما لم ينطبق أصبح لاغياً .

ولنأخذ مايقوله توماس مونرو في كتابه « الفنون والعلاقات المتبادلة » لنجد أنه

يعرف المســرح بقوله : « هو الفنون أو الفن المختلط الذي يقدم عرضاً مسرحياً أو دراما محكية في بناء (دار) مسرحي . وهو يشتمل على فن الأدب المســرحي والتمثيل ، والادارة والاخراج ، والملابس ، والتنكير (الماكياج) ، والاضاءة ، والموسيقى ، والرقص » .

إذن لكي تكون الحفلة مسرحاً حسب هذا المفهوم يجب ان تحتوي على كل هذه العناصر مجتمعة لذلك فان النو الياباني ، والاوبرا الصينية ، والحفلات الافريقيـة ليست بمسرح .

وطبعاً فإن هذا المفهوم خاطىء وسنناقشه فيا بعد . إلا أننا سننظر ماذا نتج عن تطبيق هذا المفهوم في البلاد العربية .

لندع جانباً ماقدمه الاوائل أمثال النقاش والحداد والقباني والحجازي ولنأخذ الجيل الذي تلا . وسأنتقي منهم أربعة كأمثلة توضح فكرتي : كان جورج أبيض ، وهو من أصل لبناني ، موظفاً في احدى محطات السكة الحديدية في مصر . وصدف ان سافر الخديوي من المحطة،فتقدم منه جورج وعرفه بنفسه،واستطاع اقناع الملك بموهبته فأرسله في بعثة الى فرنسا لدراسة فن المسرح . ففعل.وعندما عاد بدأ يقدم المسرحيات التي رآها في فرنسا بنصها . وزاد على ذلك فراح يقدمها باللغة الفرنسية !!؟

والمعلوم أن البلاط المصري والنبلاء والاقطاعيين كانوا كلهم يتكلمون اللغةالفرنسية او الانجليزية فيا بينهم وقلما يتكلمون العربية (اللهم الا مع الخدم) ، فكان عمــل جورج أبيض الفني مقدماً لهم فقط ولارضاء ذوقهم ومماشاة متطلباتهم . فنقل الى البلاط المصري روح ونفسية البلاط الفرنسي ، اذ راح يقدم مسرحية لويس الحادي عشر مثلاً وغيرذلك مما تحبه وتهواه العائلة المالكة والارستوقراطية المصرية .

وعندما بدأت انتفاضات ١٩١٩ ، وكان من نتائجها ان برز سعد زغلول واستلم منصب وزير المعارف،دعا جورج أبيض وامره بتقديم مسرحياته باللغة العربية.فما كان منه إلا ان عهد الى خليل مطران بترجمة مسرحياته ذاتهاوراح يقدمها بالاسلوب نفســه ، انما باللغة العربية الفصحى .

واذا تمعنا في هذه الترجمات لوجدناها تتجاوب أيضــاً مع روح ونفسية الارستقراطية المصرية آنئذ ... فهي مغرقة في التقعر والفذلكة والبحث عن الكلمات

الغربية . وفيها الكثير من الاختصار والحذف والتشويه وعدم احترام افكار وكلمات المؤلف حتى ولو كان هذا شكسبير .

لقد كان عمل جورج ابيض وخليل مطران ارستقراطياً غير وطني لأنه صورة واضحة لعقلية النبلاء في عهد الملكية ... فعندما ذهبت هذه ذهب عملها هباء منثورا ولم يترك حتى ولا لبنة جدية في بناء المسرح المصري الحالي .

المثل الثاني هو يوسف وهبي : وهو ابن الطبقة الوسطى المصرية في المدن الكبرى. ذهب الى إيطاليا فدرس فيها وعاد يطبق ما رآه . واتبع خطوات استاذه في الميلودراما. كان موقف يوسف تقدمياً إذا اخذنا بعين الاعتبار الوضع الرجعي الرهيب الذي كانت تعانيه مصر أيام فؤاد وفاروق . إذ كان ينتقد الاقطـــاع والملكية والارستقراطية من زاوية اجتماعية بحتة . فهو يفضح الانحلال الاخلاقي والاستغلال والظلم والفســاد في تلك المجتمعات . وينتقدها بعقلية ومفاهيم رجل المدينة المتوسط .. فهو يحترم الاقطاعيين ولاينتقد حقوقهم في الامتلاك ولا يعترض على الملكية،انما يرى أنهم يبالغون ويستهترون ويسببون الفوضى والفساد ويجب اصلاح أخلاقهم !!! . لقد كان نقده بعيداً عن السياسة — وربما كان ذلك بسبب الضغط الاستعماري والمراقبة البريطانية والملكية على المسرح والسينما — ويحتفظ في داخليته بروح رجعية رغم هذه الظواهر التقدمية .

أما فنه فكان فناً ميلو دراميـــاً فيه الكثير من المبالغة واستدرار الدموع والعطف في مواقف خيالية عجيبة مختلفة لاصلة لها بالواقع . وهو أيضاً رغم إيجابيته المحدودة لم يترك أثراً يذكر سوى تلامذة فاشلين مبعثرين هنا وهناك في البلاد العربية.

أما نجيب الريحاني فهو ابن الطبقة الفقيرة أحبها واخلص لها قدر وسعه ، وعبر عنها بشخصيته التي تقترب كثيراً من شخصية شارلي شابلن : أي الرجـــل العادي ، رجل الشارع ابن الشعب البسيط الشريف المخلص الذي يقع في ورطات يخلصه منها ذكاؤه وحسن بديهيته .

واحتوى فنه على نقد اجتماعي كشخصية كشكش بيه ، ولكنه كان نقداً جانبياً أيضاً ، اجتماعيا الى حد ما . الا ان الذي دهوره هو الاعتماد على الاقتباس والنقل عن فيدو — الكاتب الفرنسي السطحي — ولابيش وغيرهما،بالاضافة الى حب كسب عطف الجمهور والنجاح والمال .. واذا به يقع في مسرح الشوارع الكبرى ، وهو المسرح السوقي الذي لا غـــاية له سوى الضحك وقضاء ساعتين أو ثلاث في التسلية ، ويمتلىء بالنكات الجنسية

والمواقف الخلاعية مع اغنيات ورقصات . وهو الذي انتشر في شوارع باريس الكبرى ثم انتشر في العالم وما يسمى بالمسرح المهضم تشبيهاً بالأدوية المهضمة التي يتناولها المرء بعد وجبة عشاء ثقيلة – فالبورجوازي يذهب مساء الى هذا المسرح ليقهقه وليرى نفسه على الخشبة ولكي يمتع انظاره بالحسناوات قبل رفع الستار واثناء الاستراحة بين الفصول. ولكي يطمئن على مستقبله ووضعه فالمسرحية تنتهي دوماً بانتصاره . لأن النهاية السعيدة ترضيه فالخير ينتصر دوماً ، والشرير يعاقب في نهاية المسرحية ، يقضي اللص حياته الباقية في السجن الى آخره من تلك المفاهيم التي تتناقض تماماً مع ما نراه في الحياة الواقعية .

هكذا اتسم مسرح الريحاني واذا به مسرح سوقي لا شعبي. لأن المسرح الشعبي قومي اولاً ويعكس روح الشعب من الداخل ويتصف برغبة ثورية في تغيير الحال الى افضل .

وتوفي الريحاني ولم يترك شيئاً يذكر في ميدان المسرح سوى مسرحيات تبعث في النفس الحزن كما رأينا في عام ١٩٦٧ حينما حضرت فرقته في زيارة الى قطرنا . وآسف أن اقول أن مسرح عبد اللطيف فتحي ومحمود جبر رغم جهودهما ، هو من هذا النوع تماماً فهو اذن مسرح غير شعبي غير فني ولنا عودة مفصلة الى هذا الموضوع .

أما الفنان الشعبي الحقيقي في تلك الحقبة فهو سيد درويش رغم أنه كان موسيقاراً ولكن كان له اتصال وثيق برجال المسرح مما دعاه الى تأليف الاوبريت .

فهو لم يدرس ولم يزر اوربا بل ظل منغمساً في حياة شعبه رغم حضوره – على ما يقال – بعض حفلات الاوبرا الايطالية في القاهرة وتأثره بها .

فكان يرع وراء الباعة مثلا لينقل كلامهم وأغانيهم ووصف حياة العمال والشعب قاطبة ، وطور فن الغناء عن موهبة وفهم وذكاء .

خلاصة القول : كانت كل هذه التجارب متأثرة بعاملين ، الاول : تقليد المسرح الاوروبي . الثاني : ارضاء طبقة معينة من المجتمع ليست الطبقة الشعبية . لذا لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح اصيل .

* * *

يقول توماس مونرو : « ان المسرح هو الفنون او الفن المختلط الذي يقدم عرضاً مسرحياً او دراما عملية في بناء (دار) مسرحي، والذي يشتمل على فن الادب المسرحي والتمثيل والادارة والاخراج والملابس والتنكير والاضاءة والموسيقى والرقص »(١).

---

(١) اعتمدت في هذا الفصل على محاضرات الاستاذ سوريو في السوربون عن علم الجمال المسرحي .

١ — المكان المسرحي :

كان اليونان يقيمون اعياداً في بداية الربيع تدوم اسبوعاً كاملاً وفيها حفلات كثيرة منها مسرحيات . وكانت هذه المسرحيات تقدم الآلاف من الناس في الهواء الطلق (لأن طقس اليونان معتدل مائل للحار) ونتج عن ذلك بناء ما يسمى بالمسرح اليوناني والخشبة فيه عبارة عن قوس من دائرة فتحته تعادل / ٢٤٠ / درجة ومقدمة المسرح عبارة عن مستطيل طويل يشغل الزاوية الباقية . وهو مفتوح من كل جوانبه .

ثم جاء الرومان فجعلوه نصف دائري (١٨٠ درجة) ووضعوا له جدراناً ومداخل ومخارج (كمسرح بصرى) . وعندما نشط المسرح الاوروبي في القرن السابع عشر تحول الى مسرح مغلق تماماً . الخشبة فيه عبارة عن مكعب مرتفع ، الحد بينه وبين الجمهور الستارة . وهو المسرح الايطالي . أما المسرح الاليزابيثي فهو دائري بينما لاتشغل الخشبة الا نتوء فيه ، الا ان المسرح الايطالي انتشر في كل انحاء البلدان الاوروبية والبلاد التي خضعت لتأثيرها . ولكن لم يلبث ان قام رجال مسرح آخرون فوصلوا بين الجمهور والخشبة بواسطة مقدمة لها او بواسطة سلالم تصل بين القاعة والخشبة ثم لم يلبث ان قام ودعا الى المسرح الدائري من رفض كل هذه الحلول وهو المسرح المستعمل في حفلات المصارعة او الملاكمة . فهو دائري مرتفع غارق في النور وحوله يقف الجمهور . ولكن خلف كل بناء توجد افكار معينة . بامكاننا اختصارها في فكرتين : الاولى : تريد أن تنظم المكان وكأنما لا وجود للجمهور اطلاقاً . الثانية : على العكس تريد أن تضم المشاهد في العمل المسرحي .

يقول الفيلسوف والناقد الفرنسي ديدرو في رسالة الى احدى ممثلات عصره:

« يجب أن لا يكون للمسرح بالنسبة لك لاقاع ولا مقدمة . يجب أن يكون تماماً مكاناً لا يمكن لأحد ان يشاهدك فيه . ويجب ان تكون لديك الشجاعة الكافية احياناً لكي تديري ظهرك للمتفرج . ويجب ان لا تتذكري وجوده قطعاً . وكل ممثلة تتوجه اليه يجب ان يرتفع نحوها صوت من القاعة يقول : ايتها الآنسة انا لست هنا » وقد طبق هذه الفكرة المخرج الشهير انطوان في القرن الماضي فلقد كان الممثل يقوم بدوره وظهره الى الجمهور ! والسبب في ذلك هي النظرة الى المسرح انه عالم ضمن العالم فهو عالم صغير كدست فيه الشخوص والأزمان والحوادث ، فهو كما يقول برغسون « العالم في الدماغ » . أي كما أن الانسان يضم في دماغه العالم كله بما فيه من عناصر وحوادث فالمسرح مكان يضم هذه كلها مكدسة ومكثفة .

والواقع أن في هذه النظرة نوع من التقديس. والنظر الى الحفلة المسرحية كحفلة او طقس ديني ، فكما أن على الجمهور ، اثناء الصلاة مثلا أن يجس انفاسه وأن يغوص في أعماق نفسه ويركز انتباهه على ما يجري أمامه من طقوس او يتلى عليه من آيات دون أن ينبس ببنت شفة .. كذلك كان عليه حسب هذا المفهوم ان يكون وكما يفعل رجل الدين بالاهتمام بعمله دون الالتفات الى الجمهور كذلك كان يفعل الممثل .

وهذه النظرة فيها من المبالغة الشيء الكثير وأعتقد أنها صادرة عن رجال الفكر والادب الذين طغوا على المسرح خلال القرن التاسع عشر فأرادوا أن تكرس كل الجهود وتحشد كل الطاقات (بما فيها طاقات المتفرجين) لتأمل افكارهم ومتابعة آرائهم .

بينما في الواقع يذهب الانسان الى المسرح ليتسلى اولاً ، ويقدم رجل المسرح أعماله وهدفه : التربية (بمعناها الواسع) من خلال التسلية .

ولقد بالغ ايضاً اصحاب هذه النظرية حتى في الجزئيات ففرضوا لباساً معيناً لدخول المسرح، وطقوساً دقيقة ونظاماً عسكرياً .. وشيئاً فشيئاً طردت الأكثرية من المسرح وحفظ هذا لطبقة معينة من الناس . ولكن مالبثت ان حصلت مقاومة عنيفة لهذه الطقوس والعادات فأصبحنا نرى الناس في الاوبرا بلابس الخروج العادية ، وتأسس مسرح باريس القومي الشعبي ضد هذه الافكار التي لا تزال قائمة في مسرح الكوميدي فرانسيز مثلا او في الاوديون .

وثمة فكرة اخرى وراء هاتين النظريتين : فالأولى التي تريد عزل الجمهور تعتبر المسرح كتجسيد للحوار الداخلي حول مشكلة معينة . فبدل ان يجري هذا الحوار وتلك الجدالات في ضمير المؤلف اذا بنا نراها تجري أمامنا بوضوح . فعلى الخشبة المؤلف وقد انقسم الى عدة اشخاص يتحاورون . بينما ترى النظرية الأخرى انه يجب ان يكون المسرح عبارة عن محاورة بين الجمهور والمؤلف ومساهمة مشتركة بين الطرفين أو اعتراف للجمهور بحادث ما ، أو فكرة ما .

وكمثل للفكرة الأولى مسرحيات كورنيل . بينما ظل موليير متعلقاً بجمهوره ففي مسرحية البخيل نرى هذا يحاور الجمهور في المشهد الذي يكتشف فيه سرقة أمواله بقوله : « فلنخرج بالله كم من الناس يجتمعون هنا ! حيه ! بماذا تتحادثون انتم هناك ؟ من الذي سرقني ؟ هل هو مختبئ فيما بينكم ؟ انهم ينظرون الي جميعاً ويقهقهون . . »

أما دعاة اشراك الجمهور في العمل المسرحي فقد كانوا يريدونه أن يكون جزءاً من الحفلة المسرحية مندمجاً كلية فيها . فابتكروا جسراً بين الخشبة والجمهور يمشي عليه الممثل

وكأنه بين الناس . بينا فصل البعض دس بعض المتفرجين وخلال المسرحية ينهض الممثل ويلقي كلامه ثم يصعد نحو الخشبة . ثم جاءت فكرة المسرح الدائر . ولقد حاول تطبيقها يوسف ادريس في مسرحية « الفرافير » . واخيراً جاءت نظرية برتولت بريخت في « الأبعاد » . فهو لايريد قطعاً أن ينسى الجمهور انه في كذا بلد وكذا زمن ولا يريد منه ان ينخرط كلياً في العمل المسرحي ويصبح جزءاً منه أويتقمص احد شخصيات المسرحية ويضيع فيها . كذلك فهو لايحب ان ينخرط الممثل مع الجمهور عن طريق مسرح دائر او جسر جامد اومتحرك . انه يريد أن يبتعد الجمهور عن الممثل وان تظل بينها مسافة واضحة تجعل الجمهور محتفظاً بصفاء ذهنه الناقد المفكر الواعي والقصد أن يرى الجمهور الحادثة بوضوح لا أن يلحظها أو يغيب في ضالاتها . وذلك كي نستطيع أن يستخلص منها العبر الضرورية .

وهو في سبيل الوصول الى هذا الهدف يستعمل المقدمات التي يقولها أحد الممثلين منبئاً الجمهور الى انهم سيقدمون قصة ذات معزى (كا في مسرحية انيتجونا المقتبسة عن سوفوكل) أوينهي المسرحية بحركة مماثلة كما في مسرحية « صعود ارتورو وي » وفيها انتقد الفاشية في شخص هتلر (ارتورو) اذ يتقدم هذا من الجمهور في آخر المسرحية قائلا بعد ان ينزع عن رأسه مكياجه : انتم الذين هنا تعلموا ان تروا لا لأن تلحظوا ان بطن الانسانية لايزال مليئاً بأمثال هذا المسخ ... الخ .. لذلك فباعتقادي ان الأبعاد هو حل ممتاز لقضية العلاقة بين الممثل والجمهور في المكان المسرحي . ولكن اذا نظرنا الى قضية المكان المسرحي من حيث جوهرها وجدنا انها مهما كانت الطريقة والنظرية تعتمد على خيال الجمهور . كان انطوان لايريد مطلقاً الاعتماد عليه فاستعمل الطريقة الواقعية فبلغ فيه الأمر في احدى المسرحيات حيث كانت الغسالات ، أنه وضع ضمن الآنية التي تغسلن فيها ماء وكان كل مساء قبل رفع الستار يحضر بنفسه ليتأكدمن حرارته بيده .

وكما يقول جوردون جريج « في المسرح لانتوقف أمام ثلاثة جدران بل نتبع ماكتب حتى قمة البرج ومن هناك الى الغابات فنرى الهضاب ونستطيع الهبوط بحرية وحسب ارادتنا نحو السراديب نعيش مع شكسبير مع رسل الربح . »

وما علينا الا ان نتخيل مثلاً وضع « الحكواتي » في المقاهي الشعبية حيث يقرأ على جمهوره سيرة ما وكيف يتابعها الجمهور بخياله فقرة فقرة وصورة صورة من هنا جاءت فكرة عدم التقيد ببناء ما وبديكور ما فمن السهل جداً على الجمهور ان يتتبع حوادث مسرحية ما اذا كانت تجري في زمان ومكان من السهل عليه أن يتتبعه .

فرجل الشعب الأمي في مقهاه الشعبي يتتبع عنترة في كل مكان وزمان ... ولكنه لايستطيع قطعاً أن يتتبع فيجارو في قصور نبلاء القرن السابع عشر فرنسي فما هو المكان المسرحي اذن ، انه (ولقد كان) المكان الذي يستطيع فيه الناس التجمع حول عرض ما .

فاذا كان التجمع في دار الأوبرا او في عنبر او سقيفه (كما كانت حال المسرح في القرن السابع عشر مثلاً) أو في سهل أو حقل ... أو ساحة القرية ... فهو مكان مسرحي . بل بامكاننا القول ان كل مكان يمكن أن يستعمل كمكان مسرحي شريطة أن يسمح بالتجمع .

الخلاصة : لاحاجة لبناء مسرحي كي يكون المسرح وهكذا فان العنصر الاول من مفهوم المسرح الأوروبي في القرن الثامن عشر خاطىء .

٢ ــ النص :

بعد أن اخترعت الطباعة وأخذت تقوم بدورها الهام في نشر العلم والمعرفة فبلغت شأواً كبيراً خاصة خلال القرن التاسع عشر عندها انتشر التعليم انتشاراً واسعاً بين الناس . فازدادت أهمية الأدباء وعظم شأنهم وظهرت المدارس الأدبية المختلفة من رومانسية الى واقعية ورمزية وغيرها . واستطاع الادب تدريجياً أن يطغى على بقية الفنون ويسيطر عليها تقريباً فأصبح فن التصوير الزيتي غالباً عبارة عن لوحات توضيحية لمواقف من روايات أدبية او صوراً مجسدة لقصائد شعرية .. ووصل الأمر الى المسرح واذا بالأمر ينقلب رأساً على عقب : فلقد كان النص المسرحي قبلاً هو نهاية المطاف وآخر جزء من العرض المسرحي . فكان هذا خلاصة مجهود فئة من الفنانين كل يضع فيه من عنده . واذا بالأمر يصبح على العكس فتبدأ الأمور بالبحث عن النص المسرحي .

وعندما وصلنا المسرح من أوروبا وصلنا ، كما عرضت سابقاً حسب مفهومه خلال القرن التاسع عشر واذا بكل مخرج او مدير فرقة يبدأ بالبحث عن النص وغالباً لم يكن يجد مايلائمه فيترجم أو يقتبس وهكذا جرت الأمور .

ولا زلنا نرى هذه المشكلة ماثلة أمامنا ، فالمخرج يبرر تقصيره بأن لانص مسرحي لديه ، ويقول الأديب رداً على كلامه ان لديه نصوص ولكن المخرجين لايقدرونها حق قدرها وانهم لايفهمونه ؟ .. والواقع ان الاعتماد على الأدباء في تسيير أمور المسرح

فكريا أدى الى عواقب اذ أصبح المسرح منبراً فكرياً يلقي الأديب من عليه آراءه في كل ميدان ، ففقد المسرح عناصره الرئيسية وجف عوده — مسرح الوجوديين مثلاً — بينما اذا درسنا تاريخ المسرح وجدنا ان كبار المؤلفين هم من رجالاته المخلصين أمثال جولدوني وشكسبير وموليير وبيرانديللو وبريخت . لذا فحل المشكلة في يد رجال المسرح وليس في يد الأدباء .

فالنص عبارة عن فكرة تنشأ منها المسرحية . والمسافة بينهما مسافة فنية تقنية محضة . هذه التقنية هي في يد رجال المسرح ، لذا فباستطاعة هؤلاء مجتمعين ان يحولوا الفكرة الى مسرحية حية .

فالفكرة تتوزع على أشخاص هم الشخصيات المسرحية . والشخصية المسرحية ذات صفات هامة لابد ان تحتويها والا اصبحت صوراً باهتة ومخلوقات ميتة تفتح أفواهها لتلقي بالجمل كالببغاء . ولا يدرك أهمية هذه الصفات الا من عرك المسرح عن قرب .

ونستطيع القول ان ثمة ثلاث صفات هامة لكي تصل تلك الشخصيات الى درجة معقولة من الاستقلال والتكامل .

١ — الالفة : أي ان تكون الشخصية مألوفة للناس وليست حبيسة المسرحية فقط . فهاملت مثلاً ليس حبيس مسرح شكسبير بل هو كائن في انفسنا نحن ويتجاوب مع الكثير من الوقائع الانسانية بل هو رمز الانسان الباحث عن نفسه .

٢ — الوحدة في العمق : أي ان لاتكون الشخصية عبارة عن وجه واحد وصفة واحدة كأن يكون البخيل بخيلاً فقط بل يجب ان تتكامل كل صفاته الانسانية مجتمعة مكتملة حية .

٣ — الالتحام مع الشخصيات الاخرى : فتنعكس صورتها في تلك الشخصيات كما تنعكس هذه فيها . فهاملت تكتمل شخصيته بوجود اوفيليا وبولونيوس وهوراسيو والشبح ولا بد لوجوده من وجودها .

وبعد رصف الشخصيات يجب تحريكها وهنا نصل الى أهم عنصر ألا وهو — العمل المسرحي — وكان الكلاسيكيون يقولون بوجوب جريان المسرحية بحادثة واحدة من يوم ومكان واحد . وخضعت لهذا المفهوم الكثير من المسرحيات . الا ان المسرح الحديث ضرب عرض الحائط بهذه القاعدة .

فالعمل المسرحي هو في الواقع عبارة عن المغامرة الانسانية حيث تتصادم الشخصيات وتنعكس كل منها في الأخرى ، وكل هذه الانفعالات تشكل جواً خاصاً بالمسرحية .

ويعتمد العمل المسرحي في مسيرته على الموقف وهو البنية الزمنية — أي المحددة بزمن قصير من المسرحية — للقوى المتصارعة في المسرحية . وكان الكلاسيكيون أمثال بونتي الايطالي يحددونها في عدد كبير بينما يختصرها البعض الآخر الى ستة وهي :

١ — القوة المحركة أو الدافعة : كالطموح أو الخوف .

٢ — القوة المعاكسة أو المقاومة .

٣ — عرض القيم : والقيمة هي الهدف ، كالفتاة المعشوقة مثلا .

٤ — الفرق بين القوة التي تريد الحصول على شيء ما ، وصاحب الحق الشرعي لهذا الشيء .

٥ — الحكم : اذ بين القوة الدافعة والقوة المعاكسة توجد قوى أخرى لها قيمتها الكبرى اذ تجعل احدى القوتين تنال الظفر في النهاية .

٦ — المرآة : والمقصود بذلك الشخصيات الأخرى التي بمجرد وجودها أو تحركها تؤثر في مجرى الحوادث أو في القوى الأخرى .

الا ان المسرح الحديث أطاح بالكثير من هذه المفاهيم وان كان لايزال يخضع للبعض منها . أما النهاية : فهي قطع للمغامرة قطعاً زمنياً واقعياً ولكن كثيراً ما تستمر المسرحية في مخيلة المتفرج أو قد تستمر في حياته كلها .

ولقد اعتادت معظم المسرحيات الكلاسيكية انهاء المسرحية نهاية سعيدة تختلق لايجادها عجائب وغرائب — كما في معظم نهايات مسرحيات موليير مثلا — والقصد هو تهدئة خاطر المتفرج وتطمينه على نفسه ومستقبله . ويقول علم الاجتماع انه كلما ازداد اضطراب المجتمع وقلة ثقته بنفسه كلما ازدادت هذه النهايات السعيدة وكلما ازداد المجتمع ثقة بنفسه كلما قلت . فأثناء عصر النهضة والغزو في العهد الفيكتوري نرى كل نهايات شكسبير قلقه تبعث في النفس التساؤل . بينما كانت مسرحيات موليير ذات نهايات سعيدة لأن المجتمع كان يترنح تحت وطأة حكم لويس الرابع عشر .

كذلك فان مسرحية — توباز — لمارسيل بانيول الفرنسي ، التي تعرض قصته معلم طيب دخل في زمرة عصابة تآمر دون علم منه ثم لم يلبث أن يكتشف الأمر فيلعب على

رئيس العصابة ويصبح نفسه استغلالياً متآمراً ناجحاً وعرضت مراراً في فرنسا وقدمت في السينما – فرنانديل – ولكن عندما أخذها المسرح المصري غير النهاية وجعل المعلم – فؤاد المهندس – بعد نجاحه كمستغل ومتآمر يخسر كل أمواله في البورصة وذلك كي يطمئن المتفرج المصري ان كل متآمر يخسر ويعاقبه الله على تآمره . بينما أراد مؤلفها الفرنسي أن ينبه الناس الى أن أمثال هؤلاء لايزالون يمرحون ويرتعون فتستمر المسرحية بتساؤلاتها بعد انسدال الستار وذلك ضمن مخيلة المتفرج بل قد تبرز شخصياتها فجأة أمام ناظريه اذا ما صادفها في الحياة ، لذا فكلما كانت الشخصيات واقعية أكثر ومأخوذة من المجتمع نفسه كلما كان تأثيرها في تحرير الانسان من ربقة الانسان شديدا .

الفكرة موزعة في شخصيات تتحرك مع العمل المسرحي ومواقفه ثم النهاية هي المسرحية أما الحوار فهو نهاية المطاف فبعد أن تنتهي كل هذه العناصر من النضوج التام يكتب الحوار .

هكذا كان يفعل فنانو مسرح الكوميديا ديلارتيه ، فلهذا المسرح شخصيات معروفة : ارليكان الكونت ، الباسون ... الخ .. ويعرض أحد أعضاء الفرقة فكرة توزع على الشخصيات وتحدد بمواقف فيرتجل كل فنان ما يراه مناسباً وتكون المسرحية. هكذا بدأ جولدوني مثلا وانتهى بكتابة مسرحياته الخالدات . بل ثمة مسارح معترف بها لاوجود للحوار قطعاً كالمسرح الايمائي ومسرح النوالياباني اذ تجري المسرحية دون كلمة واحدة .

الخلاصة :

ان النص المسرحي هو المرحلة الأخيرة من مجهود فئة من الفنانين المسرحيين ولا وجود لما يسمى بالأدب المسرحي كما يريده تعريف المسرح الأوروبي في القرن الثامن عشر.

٣ — الاخراج :

لم يبرز دور المخرج على ما نعهده اليوم الا منذ اكثر من قرن بقليل حوالي عام ١٨٣٠ تقريباً . ومنذ ذلك الحين ظهرت المناقشات والمشادات حول عمله ولقد وصفه الكثيرون بأنه « شخص ثقيل وغير مجدي » أو أنه « ليس بكاتب أو برسام أو خياط.. انه شخص فاشل يدعي كل الحقوق تحت قناع حماسة تغرق المتفرج بالحماقات .. الخ » ..

وبالامكان تعريف الاخراج بأنه : توضيب كل الأعمال التي من شأنها تحديد وتدقيق الوسائل الظاهرة للعرض المسرحي . والمقصود بذلك : الوسائل المادية الملموسة والضرورية.

وهذا العمل يجمع خصائص كثيرة ، كاختيار المسرحية وتوزيع الأدوار وتنظيم أعمال التجارب – بروفات – وتدقيق تصميم الديكور والملابس .

وكان هذا العمل قبلا موكلا لما يدعى بالمدير (Régisseur) الا ان المخرج أخذ كل مهامه وترك له مسألة مراقبة الانضباط والتنفيذ على الخشبة . الا ان معظم المخرجين لايقتنعون بهذا التعريف فهم يريدون الوصول الى حدود أبعد فيقول المخرج ادولف أبيا « ان مشكلة الاخراج هي كما يلي : كيف يستطيع الكاتب ان يصبح فناناً ومن باستطاعته ان يقدم له العون لبلوغ هذا الهدف الذي لم يستطع أن يبلغه وحده » . وهذا المفهوم يرفع المخرج الى المستوى الأعلى والاكبر والأهم وهو مفهوم بدأ في أواخر القرن الثامن عشر وتجسد في القرن التاسع عشر ولم يكن للمخرج قبلا هذه الأهمية والسبب ظهور الكثيرمن الوسائل الكهربائية والميكانيكية المسرحية الحديثة ، كذلك ظهور المدارس الفنية المختلفة ، ووجود مخرجين جريئين ذوي شخصيات قوية وأعمال جريئة ثم انتباه الجمهور الى دور المخرج واهميته في تنفيذ العمل المسرحي اذ كان من قبل لايعلم من أمر وصعوبات تحضير المسرحية ! الا القليل ولكن المخرجين بتماسهم مع الشعب المباشر بالمناقشات والمناظرات والأحاديث ، والغير مباشر بواسطة وسائل الاعلام الحديثة .

أما من قبل فكان أمر الاخراج غير بارز فمنذ أشيل حتى فيكتور هوجو نرى الكاتب يتدخل في الاخراج بل كان هو المخرج تقريباً . كذلك وجد ممولون للمسرحيات يتدخلون في الاخراج – كما هي حال الأفلام العربية – أو أن بعض حماة الفن كما كان يفعل اللورد دربي أو اللورد شاوبثتون في تقديم مسرحيات شكسبير .

إذن : لاينكر أحد اليوم ما للمخرج من اهمية كبيرة في المسرح ولكن ثمة مآخذ عليه أهمها :

١ – حشد عناصر مسرحية لاحاجة لفكرة النص بها : اذ أن بعض المخرجين ينظرون للعرض المسرحي من زاوية الاخراج فحسب . فيبتكرون أشياء تبعد المتفرج عن محور المسرحية وفكرتها ، وهي الطرق المستعملة في الموزيك هول .

٢ – عمد بعض المخرجين الى خيانة النص وحشد مشاهد لامعنى ولا أصل لها : وهذا مأخذ هام ، وظهور المخرج وو كأنه يبحث عن معاني خاصة تبلغ أحياناً حداً كبيراً من الغرابة وخيانة فكر المسرحية .

فعندما كتب كالديرون مسرحيته قاضي زالاميا – كان يعالج مشكلة الشرف ، فقدمها جان فيلار في باريس – على انها تعالج مشكلة الديكتاتورية العسكرية .

وبالغ بعض المخرجين الآخرين ، فسمحوا لأنفسهم بتغيير ترتيب المشاهد وحذف بعضها وإضافة البعض الآخر . ولقد عمد بعض المخرجين الآخرين الى تجديد شباب بعض المسرحيات–وذلك بجعل المسرحيات الكلاسيكية تدور في أيامنا هذه–كما فعل بيير دوكس المخرج الفرنسي بمسرحيات موليير .

ولقد لاقت هذه التجارب تحبيذاً من البعض ، ومعارضة البعض الآخر . واعتقد شخصياً انها بالنسبة لنا ، تجارب مفيدة وجيدة لأننا نفتقد المسرحيات المحلية ، شريطة ان تكون وفية للفكرة واسلوب المؤلف ، وهذا يتطلب براعة وثقافة جيدة لمن يقوم بهذه التجارب .

٣ - بالغ بعض المخرجين في اظهار شخصياتهم وإحاطتها بهالة من المجد والفخار وسحق كل الشخصيات الفنية الأخرى العاملة معهم ، حتى أن المخرج أصبح ديكتاتورا مزعجا . وهذا مأخذ هام ، فاذا وضعنا جانبا القلة النادرة من المخرجين العباقرة ، فان الغالبية الاخرى لاتستحق ان يكون لها تلك الهالة . اذ أخذ الظن بكل منهم انه فيلسوف جمالي له الحق في صياغة كل المسرحيات حسب هذا المفهوم الشخصي .

والخلاصة : برز المخرج كشخصية كبرى في الأعمال المسرحية خلال القرن التاسع عشر وأصبح وكأنه الشخص الوحيد في الانتاج المسرحي . مع أن العرض المسرحي هو نتيجة جهود مشتركة لعدد من الفنانين لكل أهميته ودوره الخاص ، وهذا ما يقبل عليه اليوم المخرجون الشباب فيضعون اسم الفرقة دون اسماء أعضائها .

٤ — الجمهور :

عندما يمسك الكاتب بالقلم ، يظهر الجمهور في مخيلته مباشرة ، ويظهر جمهور خاص هو الذي يتوجه اليه ويهتم بنقل أفكاره له . ومن الكتاب من يتخيل نفسه في الصالة يرقب تحرك الممثلين ، أو أنه وحده مع شخوصه المسرحية .

أما بالنسبة للممثل ، فتبدو مشكلة مواجهة الجمهور . ولذا نجده يقترب من تلك اللحظة الحاسمة بخطوات قصيرة وبالتدريج . فالتمارين تجري امام الزملاء والأصدقاء . والحفلة الأولى مخصصة لأهل الفن والفكر الذين يبدون ملاحظاتهم . وغالبا ما تعدل المسرحية حسب تلك الملاحظات . وأخيرا يأتي الجمهور المرتقب ، وأحيانا تكون النتيجة غير ما يتوقع الفنان ، فاذا بالنجاح المنتظر يظهر سقوطا شائنا ، وبالعكس .

فن الجمهور ؟ انه عمليا : عبارة عن لفيف من الناس اجتمعوا لحضور عرض مسرحي . ولكن يوجد من يعارض هذا الرأي ويجد تفريقا أدق ، معتمدا على فكرة خاصة . فمنهم من يريد أن يكون الجمهور الطبقات الكادحة ، ومنهم من يعتقد أنها النخبة المثقفة أو الصفوة الممتازة .

وخلف هذه المناقشة فكرة خاصة عن المسرح: هل هو رسالة انسانية أم وسيلة لقتل الوقت . والواقع أن الجمهور خاص ، شاء المشرفون على الحفل أم أبوا ، فهو متجانس اجتماعيا ، لأنه يوجد عدة عناصر لانتقائه : كأسعار بطاقات الدخول ، ومكان المسرح بالنسبة لأحياء المدينة ، وشروط الدخول « بملابس عادية أم بملابس السموكنج » وجو المسرح ، ونوع المسرحيات .

ولعدد المتفرجين أهمية في طريقة العرض . ويروي المؤرخون أن حفلات اليونان كانت تقدم أمام ثلاثين الف متفرج ، ومسرح بصرى يتسع لستة عشر الف متفرج .

وكانت المسرحيات الدينية خلال العصور الوسطى تقدم أمام بضعة آلاف متفرج ، وبشكل متسلسل يدوم شهرا أو أكثر . وباستطاعتنا ان نحصر صفات الجمهور في ثلاث :

١ — **الفهم** : ان علاقة الممثل بالجمهور ترتكز على فهم دور الممثل من قبل الجمهور ، الشيء الذي لا غنى عنه كي يؤدي الممثل رسالته .

فعندما قدم المخرج المغربي الطيب الصديقي مسرحية غوغول — المفتش العام بعد تحويلها الى مسرحية عصرية تجري في الدار البيضاء ، فهم الجمهور ان المقصود هو حاكم البلد ، وكان من آثار المسرحية ان أقيل الحاكم من منصبه .

وعندما قدمت طرطوف — في دمشق ، هزت بعض شخصيات البلد . والسبب أن الجمهور فهم تماما ما أراده المخرج والممثل من المسرحية . الا ان الفهم يعتمد على مستوى الجمهور الثقافي ، فلقد لوحظ أن مسرحية ناجحة في باريس تفشل في دمشق . كذلك فان مستوى المسرحيات المقدمة حاليا في اوروبا ، هو أعلى بكثير مما كان عليه قبل مئة عام مثلا .

٢ — **التوجيه** : ان للجمهور من حيث الحماسة والاستجابة للفنان ، دورا في توجيهه . ونذكر على سبيل المثال ما يقوله الفنان لوي جوفيه : « أحاول طيلة التمثيل

أن أحس حرارة المشهد في المسرحية ، وأن أقدر انتباه وتوتر الجمهور بسرعة شديدة » وتتعلق جودة التمثيل بحال الجمهور ، وهذا ما يعرفه كل ممثل .

وقد تكون حاسة الجمهور أحياناً سبباً في شطط الممثل ، اذ يضيف من عنده أو يتصرف من تلقاء نفسه .

٣ — الحكم : يبدي الجمهور حكمه على المسرحية بالتصفيق او الصفير أو الكلمات اللاذعة أو الخروج من المسرح . ويبدو أن أصل التصفيق ديني، غايته طرد الأرواح الشريرة (لا تزال العامة عندنا تدق على الاسطحة حين الخسوف لطرد الحوت الذي يبلغ القمر) .وكان اليونان يدقون على سيقانهم تعبيراً عن استحسانهم،ويطقطقون بألسنتهم . ويقول افلاطون ان ظهور التصفيق كان عام سبعمائة قبل المسيح ، حينما قدمت مسرحية النواميس . والواقع ان التصفيق يقطع مسيرة المسرحية وتوترها ، لذا منعت السلطة في بايروت بألمانيا التصفيق أثناء الحفلات . ولكن التصفيق يريح المتفرجين ويجدد نشاطهم وانتباههم .

واذا كان تعريف المسرح الاوروبي في القرن الثامن عشر ينص على وجود جمهور في بناء مسرحي يبدو بديهيا ، فهو في الواقع (أي الجمهور) غير ضروري ليكون العرض مسرحيا .

فثمة حفلات مسرحية ذات مشاهد وفصول وقصص من دون جمهور ، كالحفلات الدينية الفرعونية القديمة اذ كان الكهنة وخدمهم يقدمون اسطورة اوزيرس (التي نشرها الأب دريوتون) بكاملها لأنفسهم ، والغرض هو تنشيط القوى الروحية وتعميق الايمان .

ولدى اليابان حفلات مشابهة ، منها تقليد لقوى الطبيعة ، والهدف ايقافها كالزلازل مثلا ، أو جلبها كالمطر .

وكنا نعرف أن رقص السماح جاء من صلاة استسقاء قام بها الشيخ أحمد العقيلي في منبج ، وذلك بموشحه الشهير « اسق العطاش » حوالي عام ١٨٨٠ .

ولدى بعض قبائل الهنود في المكسيك طقوس مشابهة يقوم بها جماعات مؤلفة من أربعة وعشرين شخصاً في كل قرية ، ولا يسمح لأي شخص بحضور هذه الحفلات . ولكن بعض حفلات السحر الافريقية تقبل بعض المشاهدين من المؤمنين، والغرض تقوية الايمان في نفوسهم وتطهيرها من الرذائل .

وما حفلات « الذكر » التي تقوم بهـا بعض الطرق الصوفية ، الا حفلات مسرحية دينية إسلامية ، كالمولوية المنحدرة عن طريقة جلال الدين الرومي ، والعيسوية وغيرها . وسنعود لهذا الموضوع بالتفصيل .

ولقد أراد بعض المخرجين تقليد هذه الطقوس وذلك باشراك الجمهور في التمثيل الى حد ما . فيقول اوخلوبكوف : « يجب ان يساهم الجمهور كما يفعل في الكنيسة اذ يقف المصلون حيناً ويركعون حيناً آخر ... حسب مقتضيات الصلاة » ويضيف : « وهكذا نوزع على الناس منشوراً يوضح لهم الأعمال التي عليهم أن يقوموا بها في اللحظات المحددة، كذلك الجمل التي يجب أن يقولوها اثناء الحفلة » .

وهكذا يريد البعض أن يكون الجمهور جزءا من الممثلين ، أو نوعا من الجوقة الى حد مـا .

والواقع ان جمهورنا العربي عامة ، هو من هذا النوع الى حد مـا . فهو بحكم عاطفيته الشديدة وتجاوبه مع ما يجري على الخشبة لا يستطيع كتم عواطفه : من سخرية الى اعجاب . ونكتة !

الخلاصة : نص تعريف المسرح في القرن الثامن عشر ، على وجود جمهور ضمن بناء مسرحي ... الا ان هذا غير ضروري .

٥ ــ التمثيل :

وهو في اعتقادي العنصر الضروري الوحيد لكي يكون المسرح مسرحا . وهو يعني تقمص شخصية وهمية وجعلها حية ذات وجود فاعل ، وحادثة التقمص هذه تثير مشكلات عديدة اهمها ثلاث :

١ ــ **مشكلة جمالية** : ثمة من يعارض الممثل ويدعي ان النص هو الام – وهو الشرط الكافي لكي تكون المسرحية . وان التقمص – ماهو الا سقوط في شروط مادية واقعية !

والواقع ان في هذا الادعاء مغالطة واضحة ، فالفكرة والنص ماهي الا مرحلة من العمل المسرحي . فالهدف هو تقديم العرض ولا يمكن لهذا ان يكون الا بواسطة الممثل ، فالنص مرحلة بدئية والنهاية هي التقديم .

ومن الخطأ الجسيم النظر الى التمثيل على انه عبارة عن تجسيد شخصية ماديا وجسمانيا، او ان الممثل عبارة عن دمية حية انسانية . فالتمثيل هو اتمام العمل المسرحي ، فالممثل والحال هذه مبدع شأنه شأن المؤلف والمخرج تماما .

فشأن الممثل شأن الموسيقي العازف . فليس هذا بآلة عزف ، بل هو مبدع من نوع خاص . وليس هو بالطبع المبدع الاولي بل النهائي الذي يضيف آخر اللمسات حتى تصبح الشخصية فنية حقا . ذلك لان عناصر التمثيل الخاصة . من وقفات الى حركات وتعبير ولهجة صوت — كلها من شأنها ان ترتفــع بالدور الى مرتبة عالية . كان الممثل الفرنسي الشهير لوى جوفيه افضل من مثل دور « دون جوان » في مسرحية موليير ، بحيث إنه بعدوفاته لم يجرؤ احد على القيام بهذا الدور لفترة طويلة . ولكن لايمكن للممثل عمليا الا أن يحيي وجها واحدا هو ما يلائمه او مايراه مناسبا لشخصيته فيعطيه الاهمية اللازمة ويصل الى المستوى المطلوب ، وهذا مايشرح لنا كيف إن عدة ممثلين يقومون بالدور نفسه إلا أن كلامنهم يصل به الى ارقى مستوى ، وبشكل يختلف عن الممثل الآخر.

٢ — **مشكلة اخلاقية** : اذا ما درسنا تاريخ المسرح في بلاد العالم كله لوجدنا أن الممثل موضع تهجم عنيف وازدراء غريب من قبل الاخلاقيين . فالتمثيل يعد خطيئة اخلاقية.

والمجتمعات تسامح الممثل الهاوي ؛ فقد كان اليونان يتسامحون مع هؤلاء بل وينظرون اليهم بسرور واعجاب . كذلك كان حال المجتمع الاوروبي خلال القرون الوسطى حينا كان الممثلون يعيدون سيرة المسيح ولكن ما أن يصبح الممثل محترفا حتى يلاقي الاحتقار والازدراء من قبل مجتمعه .

كان الرومان لايسمحون با حتراف التمثيل الا للعبيد، وكانوا يسمون الفرقة : القطيع امعانا في تحقيرهم (١) . كذلك فعل اليابانيون مــع ممثليهم رغم الصبغة الدينية لمسرحهم .

اما الكنيسة الكاثوليكية فقد بلغ ازدراؤها حدا بعيدا، فقد ظلت تطعن المسرح كلية وتطرد الممثلين من رعيتها . وترفض اقامة الصلاة والجناز على ارواح الفنانين . وعندما توفي موليير اضطر الملك نفسه ان يتداخل حتى سمح بدفنه في المقبرة ولكن بدون صلاة وبدون جنازة دينية . وعندما توفيت الممثلة ادريين لوكوفرور رفض

---

(١) لاتزال اللغة الفرنسية تحتفظ بالتسمية لنفسها

قسيس سان سولبيس في باريس اقامة الصلاة على روحها والجنازة ، رغم تدخل الكثيرين، واختطفت الجثة ليلا ودفنت في حفرة في أرض مهملة قرب سان جيرمان !! وعندما قدم مارون النقاش مسرحياته في بيروت كان من خصومه الاب شيخو اليسوعي .

اما أبو خليل القباني فقد وقف في وجهه الشيخ سعيد الغبراء الذي ذهب خصيصا الى الآستانة واستغل حضور السلطان صلاة الجمعة فوقف يخطب مندداًبأبي خليل ومتهما اياه بتحويل دمشق الى دار دعارة بسبب مسرحه . فأحرق المسرح وهاجر القباني .

والسبب : هو ان الممثل يعير جسده وروحه الى شخصية أخرى.فهو والحال هذه مماثل تماماً لعمل الدعارة . ولكن هذه النظرة تحتوي على الكثير من السطحية . فالفنان الممثل الحقيقي يعطي من روحه ونفسه، بل أنه يضحي بها في سبيل رسالة سامية ألا وهي الرقي بالانسان فكرياً وروحياً .

وعطاء النفس عمل فظيع وفوق الطاقة ولكنه يبرهن على عظمة حقيقية ونبل صادق، بالاضافة الى أن فن التمثيل يغني نفس الفنان بتجارب نادرة، الشيء الذي لا نجده في الفنون الاخرى .

ولئن اختلطت الأمور في أذهان القدماء فهي اليوم واضحة ، فها هو البابا يستقبل في الفاتيكان بريجيت باردو وكلوديا كاردينالي .

٣ ــ **مشكلة نفسية** : وهي كيف يمكن للممثل ان يكون هو نفسه ، والدور الذي يقوم به ، في آن واحد .

يقول لوي جوفيه « نمثل لأننا نشعر أننا لم نكن قط نحن انفسنـــا ولأنه ليس بالاستطاعة ان نكونه ، ولأننا سنستطيع بواسطة التمثيل أن نكونه » .

وبعبارة اخرى : هل يشعر الممثل بأحاسيس دوره تماماً أم أنه يبقى متميزاً عنه عاطفياً . طرح الفيلسوف ديدرو هذه المشكلة في كتابه - أعجوبة الممثل - ووصل الى النتيجة التالية :

« يجب ان لا يكون لدى الممثل العبقري اية حساسية انما يجب ان يكون له رأس من فولاذ » . وهكذا حسب هذا المفهوم يكون تقمص الدور عبارة عن حادثة فكرية بحتة ولا صلة عاطفية بين الدور والممثل . ولكن هذه الفكرة لاقت معارضة من قبل الفنانين أنفسهم .

يقول احد الفنانين « لايبرز الممثل في فنه الا عندما يحصل على تجربة طويلة ، وعندما يكون الفكر هادئاً فيسيطر على النفس » .

والواقع ، في رأيي ، ان المشكلة اشد تعقيداً . فالممثل يتأثر بدوره ، وهذا شيء طبيعي. فالرجل العادي يتأثر اذا ماتخيل نفسه في دور او وضع غير ماإعتاد عليه والتلقه ولكن تأثر الممثل سريع و مباشر وخاضع لارادته يكفي ان يريد الدخول في دور ما حتى ينفعل ويتأثر به بشدة .

بينما لايتمكن ان يعي في هذه — الرجل العادي — الا ازاء مفاجآت الحياة ، وقد تجرفه العواطف وتحيد به عن جادة الصواب بينما يظل الممثل مهيمناً على تأثيره وعواطفه، يعرف كيف يحد منها ويوجهها حسب متطلبات العمل المسرحي . وتأثر الممثل هذا ليس عفوياً، بل نتيجة مران وموهبة ودراسة لذا فهو تأثر ذو اسلوب خاص .بالاضافة الى انه موجه الى الجمهور ليهيمن عليه ويجرفه معه ،وقد يحدث العكس، وهذا ضعف في الممثل .

فالقضية اذن معقدة وتتدخل فيها عناصر عدة تبدو فيها ارادة الفنان ذات أهمية كبرى .

الخلاصة : التمثيل هو الشرط الاساسي والضروري للمسرح. فاذا كنا نستطيع الاستغناء عن بقية العناصر الاخرى، فليس بالامكان الاستغناء عن التمثيل .

ومن نقطة الانطلاق هذه بامكاننا العودة الى تاريخنا وحياتنا الاجتماعية للتنقيب والبحث عن إشكال مسرحية او مسرح عربي .

ومعظم ماسأذكره هو عبارة عن بحث واجتهاد شخصي منه ماهو معروف ومذكور ومطروق، ومنه ما هو غير معروف. والموضوع كله، على كل حال، مطروح للمناقشة منذ بدايته.

الاشكال المسرحية العربية

١ــ **المقامات :** واقصد مقامات بديع الزمان الهمذاني لانها الاول من نوعها والاكثر اصالة . وطبعاً لاأريد أن أصل هذه المقامات من الوجهة الادبية فالموضوع مطروق . فثمة من أراد لها ان تكون فرعاً من فروع « الادب » بالمفهوم الكلاسيكي القديم ، وآخرون ينظرون اليها كفن قائم بذاته هو فن المقامة الذي ابتدعه بديع الزمان والذي اشتقه من جلسات الادباء وسهراتهم ومبارزاتهم اللسانية ومبارياتهم الادبية . وثمة من يحاول ان تكون المقامات عبارة عن فن من فنون الاقصوصة او القصة بمفهومها

الحديث وهو بذلك يسد الثغرة في تاريخ الادب العربي ويبرهن على أن العرب عرفوا القصة .

ولقد وجد منذ فترة قصيرة من يريد للمقامات ان تكون مسرحية ذات فصول متعددة تجري في امكنة مختلفة .

الا أن وجهة نظري مخالفة تماماً. فلا تهمني المقامات بحد ذاتها بقدر ماتهمني شخصية « أبي الفتح الاسكندري » .

فالمقامات كما هو معروف ، مؤلفة من اربعين تقريباً وكلها ذات بناء متشابه واحد على العموم . ففيها دوماً شخصان احدهما عيسى بن هشام ، وهو الذي يروي المقامات اذ ان هذه تبدأ دوما « حدثنا عيسى ابن هشام فقال : » . ومن خلال المقامات نلحظ انه رجل ميسور الحال ، يقوم بأعمال التجارة وهو بسبب ذلك ينتقل من بلد الى آخر. الا اننا نلاحظ ان حب السفر والترحال هو الذي يدفعه الى تلك الحال . وهو يحب الشعر والادب ويتذوقها تماماً، ويبحث دوما عن الطريف والجديد فيها . وتقوده الصدف او بالأصح يقوده فضوله الى امكنة مختلفة فتقع له فيها احياناً مغامرات غريبة كما يحدث له في في « المقامة الاسدية » . ولكنه غالباً ما يقع تحت تأثير سحر وبيان أبي الفتح الذي يتنكر كل مرة بزي مختلف ، وفي آخر المقامة ينتبه عيسى الى الرجل «فاذا به ابوالفتح الاسكندري » فيعاتبه على تعاسته « وكديته » .

والواقع ان أبا الفتح يقوم بحركاته تلك عن عمد وقصد وحب وعشق ! فهو من النوع الذي كثر في البــلاد الاسلامية حوالي القرن العاشر . وهم الذين يسمون « بني ساسان » أو « المكدين ». وأصل الاسم أن دولة بني ساسان الايرانية سقطت أمام الفتح العربي فتشردت تلك العائلة المالكة النبيلة واصبح منهم من هو شحاذ . وأمعن العرب في تحقيرهم فأطلقوا على كل شحاذ اسم ساسان . ولكن هؤلاء الشحاذين ذوي صلة خاصة ؛ فعلى اعتبار انهم كانوا من طبقة الاشراف، لذا فهم يتمتعون بثقافة جيدة وذوق حساس للكلمة الفنية. كما ان كلمة « مكد » المطلقة عليهم هي فارسية وتعني « شحاذ » . ومن هذا الاصل اخذت هذه التسمية، واطلقت على هذا النوع من الشحاذين، وهم اناس اذكياء ذوو لسان ذلق ، يتقنون صنعة الكلام ويحفظون الشعر وذوو بديهة سريعة وذكاء حاد ، ومكر وخبث ، وحب للمغامرات والايقاع بالناس ، والتشرد والترحال .

كل هذه الصفات موجودة عند ابي الفتح الاسكندري ولكن الذي يهمنـــا من

الوجهة المسرحية هي كونه « يتقمص » شخصيات اخرى ويقوم بدورها خير قيام بل انه يؤلف مسرحية صغيرة يقدمها مستغلا المجتمع كجمهور وممثلين وكورس . فهو اذن ممثل فنان حسب تعريفنا الذي اوردناه في السابق .

وها كم بعضاً من الشخصيات التي يمثلهـا أبو الفتح في المقامات : ففي المقامة الازادية نراه « رجلا قـد لف رأسه ببرقع حياه ، ونصب جسده ، وبسط يده ، واحتضن عياله وتأبط اطفاله ، وهو يقول بصوت يدفع الضعف في صدره والحرس في ظهره ... »

وفي المقامة السجستانية نراه « رجل على فرسه ، مختنق بنفسه قد ولاني قذاله ، وهو يقول من عرفني فقد عرفني ومن لم يعرفني فأنا اعرفه بنفسي . أنا باكورة اليمن.. » ويستمر واذا به يقول « دفعت الى مكاره نذرت ان لا أدخر عن المسلمين نفعهـا ولابد لي ان أخلع ربقة هذه الامانة من عنقي الى اعناقكم ، واعرض دوائي هذا في أسواقكم ... » .

وفي المقامة الاصفهانية نراه قد تنكر بزي امام جامع ومضى يسهب في الصلاة « وتقدم الامام الى المحراب ، فقرأ فاتحة الكتاب بقراءة حمزة ، مدة وهمزة ، وبي الغم المقيم المقعد في فوت القافلـة . » وتارة اذا به على شكل محارب في المقامة الفزازية « راكب تام الآلات ، يؤم الاثلاث ، يطوي منشور الفلوات ... » وفي آخر المقامة « فحدر لثامه عن وجهه فاذا به والله شيخنا ابو الفتح الاسكندري فما لبث أن قلت :

توشحت أبا الفتح ... بهذا السيف مختـالا
فمـا تصنع بالسيف ... ان لم يك قتـالا
فضع ما أنت حليت ... به سيفك خلخـالا

وفي المقامة المكتوفية نراه يقوم بدوره احسن قيام أمام جمهور من الناس « اذا هناك قوم مجتمعون على رجل يستمعون اليه وهو يخبط الارض بعصا على ايقاع لايختلف وعلمت أن مع الايقاع لحنا ، ولم أبعد لانال من السماع حظاً أو اسمع من الفصيح لفظاً فما زلت بالنظارة ، ازحم هذا وادفع ذاك حتى وصلت الى الرجل وسرحت الطرف منه الى حزقه كالقرنبي اعمى مكفوف ، في شملة صوف ، يدور كالخذروف متبرنسا بأطول منه ، معتمداً على عصا فيها جلاجل يخبط الارض بها على ايقاع غنج ، بلحن هزج ، وصوت شنج ، من صدر حرج ، وهو يقول :

ياقوم قد أثقل ديني ظهري ... وطـالبتني طلقي بالمهر

اصبحت من بعد غنى ووفر   ساكن قفر وحليف فقر ..

وهكذا نرى أن شخصية أبي الفتح التي كان منها الكثير في ذلك الزمان ، هي شخصية ممثل فنان يقوم بأدواره في المجتمعات ويتنقل من خان الى قصر ملك الى ساحة في قرية الى إجتماع صغير ، وفي كل مكان يدهش الناس بذكائه وبلاغته وفصاحته ... إن هذه الشخصية هي تماماً شخصية ارليكان وسكابان والفيجارو !!

* * *

ان أبا الفتح هو الممثل الكوميدي العربي في اول مراحله وبدايته. ونظريتي هذه طبعا تحتاج الى دراسات اعمق، وحبذا لوتبناها من يهتم بمثل هذه الامور من طلاب كلية الآداب كموضوع لاطروحة .

كذلك في إعتقادي ان من يكرس الوقت لدراسة المقامات الاخرى والكتب القديمة العربية لواحد من الاثار باستطاعته فعلا ان يظهر نوعا من الفن المسرحي العربي يمتاز بالاصالة والقدم ويكون نقطة إنطلاق لمسرح جديد .

* * *

الخلاصة : قلنا بأن التمثيل هو العنصر الوجود المسرح ، وفي المقامات مايبرهن على وجود مسرح بسبب وجود ممثل كوميدي ذي شخصية تماثل (ان لم تكن الاصل) شخصيات المسرح الاوروبي الكوميدية .

٢ ـ التعزية : قتل الحسين في العاشر من محرم – العاشوراء – بكربلاء ، المصادف العاشر تشرين الاول ٦٨٠ م . ومنذ ذلك اليوم والشيعة يعيدون ذكرى –مصرع الحسين– بتمثيلية عرفت باسم « التعزية » . وبدأت في كربلاء والنجف وامتدت مع انتشار الشيعة كمذهب وبلغت أوجها في مصر ، ووصلت المغرب العربي اثناء حكم الدولة العبيدية والشيعية بالمهدية في تونس .

ولاتزال هذه الحفلات تقام كل عام يوم العاشوراء في معظم البلاد التي يقطنها الشيعة كالهند والباكستان وإيران ، والاتحاد السوفياتي ، ومصر ولبنان .

اما في ايران فقد منع الشاه رضا بهلوي – والد الشاه الحالي – تقديمها ،وذلك منذ ثلاثين عاما تقريبا .

والنص يعرف باسم «المصرع» وهو بتألف من حوار نثري وشعري مع خليط من مقاطع مأخوذة من أساطير بابل وآشور كأسطورة الآله تموز ومصرع الآله أدونيس. وتقام الحفلة أمام جمع كبير من الناس ويحضرها علية القوم. ويختلف عدد الممثلين بحسب الاستعداد والامكانيات ، ويصعب دوماً إيجاد من يرضى القيام بدور شمر — قاتل الحسين ، ويضطر المشرفون الى اغرائه بمبلغ كبير من المال ، ويظل الشخص ملعوناً من قبل القرية وأهلها . وهكذا نرى شبهاً غريباً بين هذا المسرح والمسرح الديني المسيحي الذي كان يجري في العصور الوسطى في اوروبا ويعيد سيرة المسيح . فالذي يقوم بدور يهوذا يظل ملعوناً فترة طويلة .

والديكور رمزي وبسيط ؛ اذ يكفي ان يوضع إناء مليء بالماء كي يرمز الى نهر الفرات مثلاً . وبامكان كل قارىء أن يحضر هذه الحفلة في مدينة النبطية في لبنان الجنوبي ، وفي النجف وكربلاء في العراق . هذا وقد ثارت طائفة الجعفريين من الشيعة ضد هذه الحفلات واكتفت بقراءة النص دون تمثيله .

وكان اول من اكتشف هذا المسرح من الاوروبيين الكونت الفرنسي جوبنز الذي تحمس له ولم يتورع عن مقارنته بالتراجيديات اليونانية .

وقد نشرت عنه دراسات كثيرة وترجم النص الى معظم اللغات الحية وفي عام ١٧٣١ نشر الشاعر العراقي محمد رضا شرف الدين مسرحية شعرية بعنوان « الحسين » مأخوذة عن التعزية وتقع في (٢٤٠) صفحة من القطع الكبير . كما أن محمد عزيزة في تونس كتب المسرحية بقالب حديث ، لكن مسرحيته لم تنشر ولم تمثل بعد .

٣ — السماح : يقال أن أصل السماح هو صلاة قام بها الشيخ أحمد العقيلي في منبج إذ أصاب المنطقة محل شديد وجفاف مديد ، وكان الشيخ أحمد من المتصوفين وصاحب طريقة له تلامذة كثيرون ، فذهب الى جبل مرتفع هناك وقام بصلاته مع جمع غفير من الناس وأنشد قصيدته « أسق العطاش » ولدى العودة اذا بالسيل المنهمر يتساقط من السماء فانقلب الأمر الى شبه عيد وفرح . وعلى اثر هذه الحادثة بدأ التلامذة بتكرار القصيدة وغنائها والرقص على انغامها وسميت بالسماح أي رقص يسمح به الدين .

ومن الجوامع والزوايا انتقلت الى المجتمعات الحلبية التي أقبلت عليها فتبنتها وتغنت بها وظهر فيها اساتذة مبرزون أمثال علي الدرويش — الذي ذهب الى تونس مرتين وأسس

فيها المدرسة الرشيدية، وهي مدرسة موسيقية عربية – والبطش وغيرهما. والشيخ العقبلي مزار في منبج لايزال يؤمه المؤمنون حتى يومنا هذا.

ويبدو أن « إسق العطاش » تعود الى حوالي ١٨٨٠.

ومن يستمع الى الوشح يشعر بنفحة دينية ساحرة أخاذة في البداية، ولكن سرعان ماينحول النغم الى أشياء أخرى مبتذلة وشعر سقيم، خاصة في المدة الأخيرة، اذ بدأ البعض يلصقون بها أغاني شعبية لاعلاقة لها بالموضوع قط مثل : ليمونة عالليمونة، وطعماني طعميته .. الخ...

واعتقد أنه من الأفضل الاحتفاظ بقصيدة العقيلي لوحدها كوشح ديني بحت.

٤ – **حفلات الذكر** : عرف الاسلام طرقاً صوفية كثيرة منها مايموت ومنها مايبعث من جديد وذلك متعلق بالمشايخ رؤساء هذه الطرق وفي بعض البلاد الاسلامية، وخاصة الافريقية منها، اختلطت هذه الطرق من حيث المزاولة ببدع وثنية وروح فيه افريقية واذا بنا أمام حفلات دينية غريبة من حيث المفهوم الديني، والكثيرون من السنة من يناهض حفلات « الذكر » هذه ويحارب هذه الطرق الصوفية، بل من ينكر عليها الاسلام كله.

وحفلات « الذكر » المقصود فيها ذكر الله لتوطيد الايمان في القلوب حتى « اليقين » وتصعيد الروح الى أرقى مستوى ممكن.

إلا أن الحفلات كثيرة العدد وهامة جداً من الناحية الفنية والمسرحية على الأخص.

فلكل طريقة على العموم طقس وتقاليد خاصة لايمكن لي سردها كلها لعدم معرفتي بها، ولأن قل من اهتم بها من هذه الناحية ولكنني تمكنت خلال اقامتي في تونس من حضور حفلة حسب الطريقة العيسوية المنسوبة الى عيسى بن أحد.

أشعل البعض ناراً من حطب كبيرة وصلت ألسنتها الى بضعة أمتار ثم جلس على بعد كبير وعلى الأرض بضعة رجال معهم آلات عزف ايقاعية وبدأوا بأناشيد دينية ذات نغمة تشبه الى حد كبير موسيقى الموشحات، ثم برز الدراويش مرتدين رداء بسيطاً للغاية وخشنا من الصوف، حفاة الاقدام. وبعد بضعة دورات حول النار اصطفوا على نسق أمام الجوقة. وكان لهم رئيس يرقب حركاتهم ويشير عليهم دوماً كلما خرج أحدهم عن الايقاع، ويومي اليهم كي يبدأوا حركة أخرى.

وتستمر الجوقة في الانشاد بينما يبدأ الدراويش بتكرار كلمة « ياهو » الهباء ممطوطة وبحشرجة حنجرية قوية جداً وغريبة مع انحناءة بالجسم كله للخلف. بينما الهو خفيفة مع انحناءة الى الامام . وتتغير أناشيد الجوقة كما تتغير كلمات الدراويش الى « الله جليل » و « لك الحمد » وذلك بتناسق غريب مدهش وبايقاع مستمر مدة ساعات طوال دون توقف ودون كلل أو ملل .

ولنلحظ عنصراً هاماً في كل أنواع الفنون العربيـــة وهو وجود عاملين : الأول مستمر بشكل إيقاعي شبه هندسي، وآخر يتأتى معه أو جانبه ويستمر صعوداً وهبوطاً فيعطي صبغة اللحن واصالته، وهذا في الموسيقى وفي الرسم « الرقش »، وفي فن المقامات وحتى في حفلات الذكر . وربما كان لهذا تفسير ديني ؛ فالديمومة المنتظمة لفكرة الاله الواحد ، والتنقل والتطور صعوداً وهبوطاً للكائنات . وفي آخر المطاف أخذالدراويش « بالحال » واذا بأحدهم يمسك بالجمر ويقلبه على جسده وهو يصرخ ؛ وآخر يشرع دبوساً كبيراً يدخله في لسانه وآخر من وجنة الى أخرى دون أن تسيل سوى بضعة قطرات من الدم ، وشـــاب يقبل على أوراق تين الصبار الغليظة المليئة بالأشواك فيصفع بها جسده العاري .

٥ ــ **المولوية** : المولوية حركة دينيةصوفية قام بها جلال الدين الرومي وكان مقره قونية في تركيا ومنها انتشرت الطريقة أيام العثمانيين في كل انحاء الامبراطورية تقريباً . فأسست لها الجوامع والزوايا الخاصة . واتخذت حفلاتهم طابعاً خاصاً فهم يرتدون رداءاً أبيض طويلاً ويصنعون في حوافه قطعاً صغيرة من الرصاص ويضعون على رؤوسهم طربوشـــاً من اللباد . وتبدأ حفلتهم بحضور الرئيس واليه يتقدم كل درويش ويسلم عليه ثم يبدأ « بالفتلة » أي يدور حول نفسه بسرعة متصاعدة وعلى أنغام النــــاي . حتى يصل بهم الأمر الى « الحال » فيقومون بعجائب مشابهة لما ذكرته آنفاً . ولا تزال الطريقة متبعة في تركيا ولبنان .

الخلاصة : عرفت الحضارة العربية الاسلامية أشكالاً مسرحية دينية صرفةتمتاز بأصالتها وعمقها وتنوعها . وهي جديرة بالدراسة من وجهة النظر الفنية من قبل كل من يهتم عملياً بالفن المسرحي . فاذا اعتبرنا المقامات الشكل الكوميدي للمسرح العربي ، فان الحفلات الدينية ، وخصوصاً التعزية ، هي الشكل التراجيدي .

٦ ــ كراكوز او خيال الظل : لم يستطع المهتمون بأمر هذا الفن ان يتعرفوا على مكان ميلاده بدقة لكنهم مجمعون على انه في مكان ما من آسيا.. الصين او الهند، ثم انتقل الى البلاد العربية عن طريق القبائل التركمانية. وكان العراق اول من عرفه بحكم موقعه الجغرافي، ومنه انتقل الى البلاد العربية الاخرى. وأهم من اشتغل في هذا الفن هو شمس الدين محمد بن دانيال يوسف الخزاعي العربي ولد عام ٦٤٦ هـ ١٤٣٨ م – بأم الربيعيين وحفظ القرآن وبعض الحديث والتفسير. وعندما هجم التتر على المشرق هاجر الى القاهرة فدخلها إبان حكم الملك الظاهر بيبرس وكان في التاسعة عشر من عمره وفيها درس الطب ثم اتخذ دكاناً يكحل به الناس فسمي – الحكيم شمس الدين – ولعله قبل هجرته درس الطب في بيمارستانات الموصل من العراق ويصف مهنته بقوله :

يا سائلي عن حرفتي من الورى ... واضيعتي فيهم وافــلاسي
ما مـــال درهم الفاقـــه ... يأخذه من أعين النـــاس

وكان يعيش في أعمـــاق الأوساط الشعبية وينفق كل ما يجمعه في العبر والمجون. ويصفه ابن خلكان صاحب وفيات الأعيان « انه صاحب النظم الحلو والنثر العذب والطباع الداخـــلة والنكت الغريبة والنوادر العجيبة » وشخصيته تذكرنا بأبي الفتح الاسكندري.

واشتهر أمره وذاع صيته وعاش في رغد حتى آخر حياته وتوفي في القاهرة عام ٧١١ هـ – ١٣١١ م وترك كتاب « طيف الخيال » وفيه ثلاث مسرحيات هي : طيف الخيـــال؛ وعجيب وغريب ، والمتيم والضائع اليتيم. ويقال ان له ديوان شعر لم يعثر عليه.

وقد نشرت هذه المسرحيات لأول مرة بالعربية عام ١٩٦٣ في القاهرة من سلسلة – تراثنا – مع تحقيق علمي دقيق بقلم ابراهيم حمادة. والغريب ان معظم النقاد العرب ينكرون هذا مسرحاً أمثال : المرحوم محمد مندور ، وفؤاد دوارة ، ومحمود تيمور ، ولا يعترفون به كمسرح مع اننا حسب تحليلنـــا من المقالات الســابقة نجد أن عنصر التمثيل موجود – فالخيلاتي – يقوم بعدة أدوار في آن واحد بالاضافة الى أن ثمة نص وجمهور. كما ان مسرح العرض مسرح معترف به من كل تاريخ الامم. ولكن تعريفهم المسرح على أنه هو الذي جعلهم ينكرونه.

وثمة نقد يوجه دوما اليه من أنه بذيء .فيقول ابراهيم حمادة في كتابه : « الا أن ظاهرة تفشي التعبير الجنسي تفشياً صريحاً اضطرني الى حذف الكثير من الأبيات الشعرية الفواحة في الجنس » . والواقع ان السبب في ذلك يعود الى بضعة أمور :

١ - هو مسرح موجه للذكور فقط وما علينا إلا أن نسترق السمع في الأحاديث الواردة حولنا بين الرجال لنرى مقدار مايتمتع الجنس به من أهمية. وكانت مسرحيات ارسيتوفان تقــدم للذكور ايضاً فقط . وفي النص اليوناني الاصلي الكثير من الكلمات والمواقف الجنسية النابية ، يكفي ان نذكر مسرحية - براكسا - وفيها تضرب النساء عن مضاجعة رجالهن مطالبات بحقوقهن . وثمــة مشهد تقف امرأة وتكيل ازوجها من الكلام النابي والحركات ما تحمر له الوجوه . ولكن ذلك لم يمنع من تقديم هــذه المسرحيات عالمياً .

٢ - ان الجنس موجود في معظم المؤلفات القصصية العربية كألف ليلة وليلة ومقامات بديع الزمان . واعتقد أن ثمة موضوعا يستحق الدراسة لمعرفة مدى تعمق العرب في فهم الجنس وأموره بدل التعفف والاستنكار .

٧ - سلطان الطلبة : المغرب بلد لايزال يحتفظ بالحضارة العربية الاسلامية كما كانت

في القرن العاشر في الأندلس. فهو بلد رغم مظاهر الحضارة الاوربية الحديثة لايزال يعيش في القرون الوسطى . ولقد عرف ولايزال ، اشكالا مختلفة من المسرح . منها مسرح سلطان الطلبة .

ولهذا المسرح قصة تاريخية. فالمعلوم ان الذي أسس العائلة المالكة الحالية هومولاي الرشيد ، اذ كان يحكم المغرب رجــل فاسق يدعى ابن مشعل ، طغى واستبد وبلغ من طغيانه أنه كان يفرض على مدينة فاس ان تقدم له عذراء كل عام يختارها هو . وذات يوم طلب ان يقــدم له فتاة من العائلة الشريفة . فاستنكر الناس فعلته ، وبدأ طلاب مدرسة القرويين بالتحريض عليه ، وساروا الى الرشيد ، وكان أفضل شبــاب العائلة الشريفةواتقاها ، فطلبوا منه ان يخلص البلاد من ابن مشعل وعصابته ، فقام الرشيدودبر خطة نفذها هو والطلاب بدقة ؛اذ تنكر هو في هيئة العروس المحجبة واصطحب معــه عددا كبيرا من الصناديق الخشبية التي يوضع فيها عادة جهاز العروس لكنه وضع فيها رجاله المدججين بالسلاح ، وعندما اختلى بابن مشعل شهر سيفه وقتله، وخرج رجالهمن الصناديق واحتلوا القصر. ثم سار الرشيد فاخضع باقي البلاد لحكمه ومنــذ ذلك اليوم حتى الآن تحكم سلالته بلاد المغرب .

وكمكافأة للطلاب القرويين جعل الرشيد لهم عيدا ينتخبون فيه من بينهم ملكا ، ويتوج هذا الملك بحضور الملك الحقيقي ويعطيه هذا كل ما يحتاجه من ملابس ملكية حقيقية وحرس ، ويوظف ملك الطلبة وزراء له ، ثم يحق له أن يطلب من السلطان الحقيقي طلبا واحدا لا يمكن لهذا أن يرفضه .

وكانت تجري هذه الحفلة أمـــام كل الناس ويساهم فيها الطلاب ، وينقلب الأمر الى عيد شعبي حقيقي . وظلت هذه العادة متبعة فـترة من الزمن ولم تتوقف الا منذ خمس وسبعين عاما تقريبا .

وفي الآونة الأخيرة منها اتخذت الحفلة طابع مسرح حقيقي اذ صار يحضر له مسبقاً ، وصار لكل دوره . وبعد الانتخاب يمشي سلطان الطلبة في موكب عظيم حافل .

ولقد حاول المخرج المغربي الطيب الصديقي عام ١٦٦٦ الاستفادة من هذا المسرح فأعاده وقدمه من جديد بمسرحية اسماها « سلطان الطلبة » وقدم الواقعة كما شرحناها . ونالت المسرحية نجاحا واستحسانا ، الا ان الاستفادة من هـذا التراث له وجه آخر في رأيي سأتعرض له فيما بعد .

٨ ـــ مسرح البساط : وهو مسرح شعبي مغربي يشبه مسرح الكابوكي الياباني ، وهو شعبي مئة في المئة ، ومؤلف من فرقة تشبه كثيرا فرق السيرك الجوالة . وهي تقدم حفلاتها في ساحات المدن والقرى ، فيقوم منـاد بدعوة الناس الذين يحضرون ويجلسون على الأرض على شكل حلقات . ويقوم الفنانون بمد بساط على الأرض – ومنه الاسم – ويبدؤون بألاعيبهم وأقاصيصهم ورواياتهم وأشعارهم .

ولقد وجد هذا المسرح في المغرب منذ القرن السابع عشر ، ثم ازدهر بعد ذلك . ويقال ان السلاطين كانوا يرغبون في رؤيته فيستدعون الفنانين لرؤية حفلاتهم .

وفي هذا السبيل اذكر القارىء ان في مدينة مراكش في المغرب ساحة كبـــيرة تدعى – ساحة جامع الفناء – باسم الجامع المجاور ، وهي ساحة كبيرة في منتصف البلدة . وتقام فيها كل يوم من العاشرة صباحا تقريبا حتى العاشرة ليلا – تحت انوار الفوانيس – حـ لات غريبة جـــدا . إذ يصطف على شكل حلقات جلوسا ووقوفا يستمعون الى شاعر شعبي مع ربابته ، او الى فنانين أو ثلاثة يقدمون شبه تمثيلية شعرية أو نثرية ، أو

الى قرادبرقص قرده ، أو حاو يرقص ثعبانا ، او الى رجل يدعي السحر والتطبيب ويقدم لمن يريد أدويته .

والجو يذكرنا تماما بأجواء المقامات وما أكثر من أمثال ابو الفتح الاسكندري من هؤلاء الناس ثم يقوم رجل أو طفل فيدور على الناس يجمع بعض المال .

وباستطاعة المرء أن يمضي ساعات طوال في تلك الساحة دون كلل أو ملل . وبين هؤلاء الناس ألوف المواضيع الشعبية والفنية . ولقد عاد الطيب الصديقي الى مسرح البساط فدرسه وأخذ عنه ملحمة شعرية وقدمها،حسب ما جمعه من تراث شعبي ، في مسرحية أسماها — ديوان سيدي عبد الرحمن المجدوب — عام ١٩٦٨ . ويبدو أنها لاقت نجاحا كبيرا .

٩ — مسرح السمر : سمعت عنه كثيرا في المغرب ولكني لم أستطع أن اجمع عنه الا معلومات مقتضبة تفيد أنه مسرح نسائي محض : تجتمع نسوة ويختلقن قصة — مشكلة عائلية مثلا — وتذهب الممثلات لتقدمها الى العائلات التي وقع الاختيار عليها كي تكون موضوعا للمسرحية ، فتذهب المرأة وتدق الباب وتدخل الى الدار وتقوم بدورها بينما الأخرى تذهب الى دار قريبة — من حيث النسب — الدار الأولى وتؤكد ما أورده الأولى . وفي النهاية يجتمعن جميعاً لحل المشكلة المختلفة للضحك والغناء والانشراح .

بقي علينا أن نذكر بعض الأشكال المسرحية الأخرى التي قد تتناقض من حيث ماهيتها المسرحية :

المسرح الاخباري : وهو منتشر في العراق وذو شكل شعبي محض . وفحواه أن شاعرا أو فنانا يأتي مع زميل له فيقفان في ساحة من القرية او البلد فيجتمع حولهما الناس ، فيسردان خبرا ما ويبدآن بالتعليق عليه نثرا وشعرا ، مقلدين أصحاب الخبر وأبطاله .

ولقد شاهدت ضربا من الاخباري في دمشق عام ١٩٥٧ ،حينما احتدم العراك بين اليمين واليسار ، فرأيت عدة مرات شبابا من الأردن أو العراق يقومون تماما بمثل هذا

الشكل المسرحي . وأذكر أن أحدهم كان يمثل دور الملك ، والآخر يناقشه ويتهكم عليه . بينما التف الناس حوله ضاحكين ساخرين .

ويبدو ان هذا الشكل عفوي وموجود لدى غالبية الشعوب . اذ ظهر في أواخر القرن التاسع عشر في اوروبا وفي امريكا الشمالية . بل يبدو أن أشكالا منه ظهرت أثناء الحوادث الاخيرة في فرنسا (١) ، اذ جعل الطلاب في الحي اللاتيني يقدمون مشاهد من هذا النوع .

وهو شكل مسرحي عفوي ، ولكن التقدميـــين في الولايات المتحدة الأمريكية جعلوا منه مسرحا خاصا أسموه « مسرح الاثارة » (Agit - prop) . ففي تجمع عمالي مثلا ، بسبب اضراب أمام معمل ما ، يحضر الفنانون ومشهداً فيه من سخرية وفضحاً لمؤامرة الرأسماليين أصحاب المعمل ... والمشهد قصير طبعا اذ سرعان ما تحضر الشرطة .

صندوق العجائب : وهو أقرب الى التسلية منه الى المسرح الحقيقي . والصندوق معروف لدى القراء . له نوافذ مغطاة بزجاج مكبر ينظر منه الأطفال الى صور تمر أمام أعينهم ويشرحها لهم صاحب الصندوق بكلمات مغرية لطيفة تشحذ خيال الطفل وترضي نفسه .

المداح : وهو الشاعر الشعبي المتجول مع ربابته الذي يقف في الساحات أو في «الفناق» ليسرد أشعاره وأقاصيصه ... والمداح اسم يطلقه الجزائريون على هذا النوع من الفن الذي كان شديد الانتشار (وربما لا يزال) في الجزائر .

اسماعيل باشا : وهو نوع من مسرح الدمى انتشر في تونس ، التي جاءها من جزيرة صقلية . والدمى الصقلية مشهورة لأنهـا كبيرة الحجم ذات مفاصل متعددة تتحرك بخيوط يشدها الفنان من أعلى . ويبدو أن هذا الفن انتشر في تونس الى جانب خيال الظل ، وازدهر ، حتى جاء الحكم الحالي فقضى عليه ومنعه في البلاد .

* * *

---

(١) أيار (مايو) ١٩٦٨ .

والآن بعد ان استعرضنا هذه الأشكال المسرحية المتعددة التي وجدت في بلاد العرب . ما هو موقفنا ازاءها ؟

أعتقد شخصيا ان الجواب يتلخص في عدة نقاط :

١ – يجب رفض مفاهيم القرن الثامن عشر اوروبي عن المسرح وعدم قبول آراء النقاد العرب من الجيل السابق .

٢ – تخصيص الجوائز وتكليف المهتمين والأخصائيين بالبحث العلمي الجديد عن هذه الأشكال المسرحية ودراستها وجردها وتصنيفها بالصور الفوتوغرافية الملونةوالسينما والتسجيلات ، والوصف الدقيق .

٣ – تدريس هذه المعلومات في كل المدارس التي تعنى بشؤون المسرح في البلاد العربية ، والعمل على التعريف بها عمليا في كل البلاد ، ثم تقديمها الى البلاد الاجنبية .

٤ – الأخذ عنها في محاولة للوصول الى مسرح عربي شعبي أصيل.ولا يكون ذلك بتقليدها حرفياً أو بإعادة تمثيلها ،كما فعلت وزارة الثقافة حينا قدمت « رقصة المولوية » أو كما فعل الصديقي باعادة قصة « سلطان الطلبة » ،بل بدراسةعناصرها الفنيةوالاستفادة منها في الاخراج والتمثيل وبقية العناصر المسرحية التقنية .

فالظاهرة الملاحظة هي عدم فهم موضوع التراث الشعبي بشكل جيد.فالغالبية تأخذ التراث كما هو عليه وتقدمه ، فاذا بنتاج يتميز بقشور فولكلورية . لان النظرة هي من الخارج الى الداخل لا العكس . والسبب عامة هو حب التقليد في الانتاج ، والاعتقاد بأن الفن عامة والمسرح خاصة شيء بعيد عن المجتمع لا بالمفهوم السياسي ، بل بالمفهوم العلمي . وأقصد انه لا يجب النظر الى المسرح على انه فن ملتصق بالشعب فقط ... الخ ... بل على أنه فرع من فروع علم الاجتماع.فهو اذن من وجهة النظر هذه يحتوي على قسم ضخم من العلوم كالتاريخ ، ونفسية الشعوب ... الخ وهـذه ايضا علوم يجب تدريسها للفنانين .

• • •

سأبدأ الآن دراسة عن المسرح وهي عرض التجارب المسرحية الجديدة في المغرب العربي الكبير التي عشتها وعاصرتها طيلة ثلاثة أعوام . وذلك على ضوء ما ذكرت من معلومات وأفكار .

تونس : يتمتع المسرح في تونس باهتمام الدولة والشعب. والجدير بالذكر ان فيها معهداً للفن الدرامي منذ أكثر من عشر سنوات يدرس فيه اساتذة من العرب والاجانب منهم : الاستاذ محمد العقربي ومحمد الحبيب وحسن زمرلي . ويديره حاليا الاستاذ محمد عزيزة ، وهو شاب حائز على الدكتوراه من السوربون .

والطالب يقبل في المعهد بعد فحص يجب ان يجتازه بنجاح . وعندئذ يتقاضى مرتبا شهريا ليساعده على الدراسة . ولدى تخرجه يرسل الى احدى المدن الصغيرة حيث يكلف باعداد نواة مسرحية ، تكون على اتصال مع وزارة الثقافة .

ويقام كل عام في – دوقه – مهرجان للمسرح تقدم فيه الفرق التونسية مسرحياتها. كذلك يقام مهرجان للمسرح في المغرب العربي الكبير في مدينة سوسة وله جوائز وتشترك فيه عادة دول المغرب العربي .

اما مركز ثقل الحركة المسرحية فهو المسرح البلدي في العاصمة ، وله فرقة خاصة به ويدير هذا المسرح الفنان علي بن عياد وهو شاب في الاربعين من العمر تقريبا .

وقد بدأ فن المسرح في المعهد التونسي الذي انتسب اليه عندما انشأه حسن زمرلي ولم يكن في المعهد آنذاك سوى اربعة طلاب ، كان على افضلهم. ثم ذهب الى باريس عام ١٩٥٢ فدرس في الكونسرفاتوار طيلة ثلاثة أعوام على يد الاستاذ رنيه سيمون، وبعدها في القاهرة في المعهد العالي للتمثيل طيلة عام واحد، ثم ظل فترة كتلميذ متمرن في المسرح القومي الشعبي في باريس عند جان فيلار، وبعدها امضى ستة شهور في الولايات المتحدة الامريكية ، واخيرا عاد الى تونس عام ١٩٦١ وبدأ نشاطه فيها .

ولعلي رأي خاص في الطريقة التي يجب اتباعها في البلاد العربية للوصول الى مسرح عربي اصيل . فهو اولا لا يؤمن بالمسرح في مصر كما رآه ويعتقد انه يجب المرور بعدة مراحل :

١ – نظراً لافتقارنا الى الكتاب المسرحيين فيجب ان نجذب الجمهور الينا ونعوده على المسرح وذلك أولا : بتقديم مسرحيات عالمية. وثانيا : على ان تكون هذه المسرحيات مطابقة ومنقولة الى واقعنا العربي . ويجب الأخذ عن موليير وشكسبير وذلك بعد تحويلها الى مسرحيات تجري في تونس وحسب العصر ، فمسرحية «العين بالعين» لشكسبير

حولت الى مسرحية تجري في البلاد العربية في عصر ازدهار الحضارة ، ولقد قدمت في مسرح الأمم في باريس عام ١٩٦٤ وحضرتها أنا شخصياً واعجبت بجودة المطابقة التي قام بها الاستاذ زمرلي كما بأعجبت خراج والديكور .

كذلك حضرت مسرحية البخيل لموليير التي حولت الى مسرحية تونسية معاصرة باللغة العامية ولاقت نجاحاً شعبياً شديداً .

٢ - بعد هذه الفترة التي تهيء الجمهور تماماً مسرحياً ، وتعود الكاتب على تقنية فن الكتابة المسرحية ، تبدأ بتقديم مسرحيات محلية . وهكذا فقد قدم علي بن عياد في العام المنصرم مسرحية « مراد الثالث » (أحد ملوك تونس) من تأليف : بن حيدة . ولقد قدمت أيضاً في الكوميدي فرانسيز ، ويبدو أنها لاقت نجاحاً .

ومن ملاحظتي لأعمال علي بن عياد وجدت انه ممثل جيد وجذاب وذو شخصية على الخشبة ، ويتقن تقنية المسرح الى حدما .

لكن عيبه هو أن وهدفــه ارضاء الاوروبيين وكسب جوائزهم ، وليس همه كسب شعبه الى جانبه . ولقد قام بمحاولة لطيفة اذ قدم مسرحية عطيل لشكسبير واعطى كل دور لممثل من بلد عربي مختلف كمصر ولبنان وتونس والجزائر والمغرب . وكان هدفه توحيد الجهود الفنية لرفع المستوى والتعارف .

الجزائر : التجربة الجزائرية اغنى واشد اصالة . وأود هنا ان اعرض تجربة « كاكي » في الجزائر لأنها تبدو لي هامة وتستحق الدراسة والتأمل .

عبد القادر ولد عبد الرحمن الملقب بكاكي شاب يبلغ الثلاثين ونيف من عمره ، ولد وترعرع في موستغانم ، وهو ولفيف من الاصدقاء من هواة الفن ومحبيه .

يجد المرء فيه الكثير من صفات الجزائر : الثورة ، ربط الفن بالسياسة ، ومحاولة التمسك بعناد بكل ماهو قومي وتراث شعبي وتردد في اختيار الطريق ، ثم .. العنف .

والوجه الآخر هو قوة الروح العربية الاسلامية وضعف الثقافة ، وهو لايقرأ ولا يكتب العربية ويكتب مسرحياته بأحرف فرنسية وبكلمات جزائرية عامية .

وهومخرج وممثل ومؤلف مسرحي جيد يعمل في المسرح منذ اكثر من خمسة عشر عاماً مع فرقته نفسها التي كانت تعمل بنفسها ثم التحقت بالمسرح القومي الجزائري .

ولكي نفهم مسرح كاكي وتجاربه لابد ان نذكر تأثير احد الفرنسيين المتقدمين

عليه وهوهنري كوردييرو، وكان هذا شاباً عندما كلف برئاسة وإدارة مركز ثقافي فرنسي في موستغانم، وجاءه كاكي وصحبه فكان يطردهم قائلا:

« اذهبوا الى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم ».

وكان لهـذه الأفكار أثرها الفعال في نفوس الشباب. وفي عام ١٩٦٣، بعد الاستقلال، احتدمت معركة حول موضوع المسرح ساهم فيها عدد وافر من المثقفين والكتاب والفنانين في الجزائر. وكتب كوردييرو مقالا في هذا الموضوع أقتطف منه بعض الفقرات التي توضح فكرته عن المسرح، الفكرة التي تأثر بها كاكي؛

« كل شيء يولد من الشعب، ينمو منه وليس خارجاً عنه، او فوقه كما هي الحال غالباً .. لا يوجد فن مستورد تماماً، بل يمكن ان يوجد تطعيم فن اجنبي على فن قومي مبتدىء لكنه قوي. وكل استيراد كثيف، في هذه الحـال، يقتل حتما كل محاولة لخلق فن قومي .. ان كل بناء « مشغول سلفا » هو مجـال للشك بالنسبة إلينا، وهذا أكثر ما نخافه، ذلك لأنه القطب الجذاب دوما للناس المستعجلين والذين يعتقدون انهم وحدهم فقط الذين يعرفون على الحقيقة .. بناء جميل ظاهريا شديد التلاحم ولكنه غير مؤسس على أرض قوية، بنـاء خيالي لا يأخذ الواقع بعين الاعتبار أي: فوق ورغبات وحاجات الشعب!! هم يريدون بناءه من القمة.. ان مفهوم الثقافة ذو الوجهة الواحدة لاقى استحسانا في بلاد عديدة، وهو مفهوم ابوي يقضي بأن نكتفي بتوزيع الخيرات الثقافية على جمهور متعطش ليس له الا أن يقبل او يرفض – هذه الخيرات والثروات، ولا يطلب منه بالمقابل سوى ان يكون جمهوراً طيباً كثير العدد ومتحمساً... ان البناء الوحيد المعقول هو الذي يسمح للمسرح بأن يتكىء على الشعب بصورة حية وناجعة، ليس فقط بالكلام البـراق والجمل الخطابية الديماغوجية، بـل بالوقائع الـتي تؤمن تعاطفاً من القاعدة الى القمة بين مـن محترفي المسرح وبين من لم يليسوا بالمحترفين. وهذا معناه انه يجب حاليا إعطاء الأهمية الكبرى للقاعدة، وهذا حل يبدو لي منطقياً ... ان المشكلتين الجمهور والمؤلف، همـا واحدة. ومن المستحيل تفريقهما، فالمؤلف هو من الجمهور، والجمهور هو الذي يحمله، وهو مركب ومؤلف منه، وهو بدوره يركب ويؤلف الجمهور والجمهور يرى نفسه في المؤلف. بينهما تبادل مستمر هذا هو القانون الأساسي للمسرح .. اذا فكيف لنـا ان نتخيل وجود مؤلفين اذا لم يكن ثمة جمهور، او اذا كان هذا يتناقص باستمرار فيصبح رمزيا قليل العدد، او

كثير العدد لكنه غير مبال .؟ لايمكن معالجة كل مشكلة على حدة يجب ايجـاد حل عام نتمكن من خلاله إن نقبض على كل الظاهرة المسرحية بكل وحدتها وتعقيدها . . . . يبدو لي إن المؤسسات القديمة الأوروبية والتجارب الفنية للمعسكر الاشتراكي تؤثر على الجزائريين وتجذبهم شاؤوا ام ابوا . فالمسرح القومي الشعبي الفرنسي والبيرليزانسامبل هما نموذجان مثاليان كاملان ، يجب الأخـذ عنها بعد بعض التعديلات القليلة كالحذف والاضافـة للوصول الى « شوربة جزائرية » ، ولكنهم لايدركون ان المسرح القومي الشعبي والبيرليزانسامبل وغيرهما من المؤسسات ليست نماذج كاملة للمسرح الشعبي بالمعنى الذي يجب ان يفهمه الجزائريون ، وهي نماذج يجب ان ينظر اليها بحذر لأنها قد تكون معقولة في بلاد عرفت خلال ثمانية او عشرة قرون ، تطوراً مسرحياً بطيئاً ولها برنامج غني ومتنوع ولا يتفق بالنسبة لبلد يبدو فيه المسرح كاكتشاف حديث ، بـلد يبحث عن ثقافته وروحه . . من الهام واللطيف إن نرى الجزائريين يأخذون عن نماذج جيدة . ولاشك على انه اذا عرفوا كيف يقدمون دروس المسرح القومي او البيرليزانسامبل ، فلسوف يستفيدون من ذلك . ولكن هل يستطيعون ؟ وهل هذا ممكن ؟ ألن يصطدموا بصعوبات من حيث فروق الحساسية والطباع والمناخ .... الـخ ... صعوبات من المستحيل تخطيها ؟ أليس من الألطف والأهم بالنسبة لهم ان يحاولوا ان يكتشفوا ببطء وصبر وبمنطق وخاصة بتواضع ، حقيقتهم الذاتية دون أن يجهلوا مايجري في باريس وبرلين ولندن وموسكو وبكين . . والذي نخافه ان يكونوا على عجلة من أمرهم .

ويريدون تخطي المراحل بسرعة .. الشيء الذي قـد يؤدي الى المصائب . . . . وهكذا قبل أن يبدأ المسرح الجزائري نسمع عن مشاريـع اقتباس مسرحيات لكالديرون وشكسبير واونيل ولوركا واوكيزي وبريخت وغيرهم . دوما هذا الهرم الشهير الذي يريدون بناءه من القمة ، دوما هذا الطعام الخفيف اللذيذ الذي يوزعونه بحنان أبوي على شعب يتعطش للحفلات والعاطفة والمستعد لقبول كل شيء . دوما هذا البناء الذي يريدون اقامته – سلفاً – والذي لا يأخذ بعين الاعتبار الرغبات العميقة ، والأفراح وامكان التعبير لدى الشعب .

متى اذن سيستطيـع هذا الشعب أن يسمع صوته ؟ صوته العميق الأصيل . وما هي المنظمة التي ستسمح لهذا الشعب أن يعبر عن نفسه ولو بشكل بسيط ، عفوي . . ولكن أصيل ،قبل ان تفرض عليه ، من فوق ، شوامخ المسرح التي لم تأت من لونه ،

طبعاً ؟ لا يمكننا ان ننكر ضرورة تقديم روائع من المسرح العالمي من آن الى آخر (ولكن ليس دوما) ولكن المهم أكثر هو ان نحاول ان ندع هذا الشعب يغني ويصرخ ولو بوحشية ولو بدون صنعة ، ان يغني ويصرخ آلامه وأفراحه ، وهذا ما يجب علينا ان نهتم به في بداية أمرنا،وهو العمل الوحيد المعقول الجدي الذي يستحق الاهتمام ، وهذه هي معركتنا النبيلة الوحيدة. إن أبسط مداح في الساحات الشعبية يتمتع بموهبة ولديه ما يقوله مئة مرة أكثر من غالبية الممثلين الذين يحاولون منذ سنوات ان يجدوا الروح الشعبية . علينا أن نعرف كيف نستمع اليهم وأن نستفيد من دروسهم . »

انطلق كاكي وصحبه،بعد ان استمعوا الى نصائح كوردبرو ، نحو شعبهم يدرسون أحواله ويسجلون أساطيره وأغانيه ، فجمعوا الموشحات الأندلسية ، وتعلموا الرقصات، وسجلوا الأشعار الشعبية ، وذلك خلال سنين وأعوام كانوا فيها لاصقين بالشعب يعيشون مع الصياد في بحره ، ومع العامل في دكانه ، والفلاح في حقله .

وكان عملهم يتسم بالصبر والأناة وحب البحث . يعملون كيد واحدة متكتلة والعمل هو نتيجة جهد الجميع . واخيراً وبعد الجد والبحث اسموا فرقتهم « فرقة كاراكوز » ولم يحتجوا من ذلك ! لأن كاراكوز بالنسبة لهم مسرح ، ومسرح شعبي . وكتبوا في اعلاناتهم :

« ان عملنا عمل جماعة فلا ضرورة لوضع الأسماء »

لأنه حسب مفهومهم يجب على أنانيـــة الفرد ان تذوب في المجموعة لا ان تضحي بالمجموعة كلها لحساب الفرد .

ثم قدموا قطعا مسرحية صغيرة أسموها « ما قبل المسرح » ، أي انهـا نتيجة البحث والجهد للوصول الى شيء في هو بالدرجة الاولى للوصول الى مسرح جزائري شعبي أصيل .

وفي عام ١٩٦٤ في شهر أيار رأيت هـــذه الفصول في باريس ، اذ حضرت فرقة كاراكوز وقدمت اعمالها . ولا أنكر انني شدهت أمام العمل المتقن الجيـــد الأصيل . لقد رأيت عملا فذا مدهشاً ينم عن ذوق وموهبة .

واترك الكلام الناقد الفرنسي جيل ساندييه الذي كتب عن فصول كاكي مقالاً ممتازاً في مجلة « آرت » الباريزية المعروفة ، وانقل للقراء بعض المقاطع لمـا فيها من تحليل دقيق :

« لكي يكون المسرح قومياً ، اي أصيلا ، معنى ذلك انه يجب ان يكون شعبياً

بالاكراه ، اذ لايمكنه ان يعيش من اقتبــاس المسرحيات الاجنبية ولا حتى من المسرحيات المكتوبة حسب أشكال مقتبسة عن ثقافات أجنبية اي اوروبية ، مهما كانت هذه خصبة .

من اللازم ابتكار أشكال خاصة وذلك ربما بايجاد تقاليد اخرى . وهذا ما فهمه الكاتب والمخرج الشاب كاكي — ٣٢ سنة — الذي على مايبــدو لي لا يجهل مسرح ارتوو بريخت والتراجيديا اليونانية . وكاكي يتابع منذ اثني عشر عاما مع رفاقه ، عمل البحث عن تعبير يؤدي الى ابداع مسرحي حقيقي ، هو في الوقت نفسه اصيل ومتصل بالتقاليد العربية كالمداح وقراقوز .

ان هؤلاء الفنــانين المأخوذين كما يعترفون ، بعصر الفن العربي والموسيقى العربية الاندلسية ، قد وجدوا ، بعيدا عن اجواء مسرح التقليد ، ثقافة اصيلة .

لقد رأيتهم يعملون في أبعد نواحي وقرى موستغانم ، ولا زالت ذكراهم تدهشني . كانوا يتمرنون على مقاطع من الحفلة التي كانوا يودون عرضها في باريس وها هي حفلة يجب أن لاتفوت المرء ابدا .

منذ أيام كوبو حتى جيميه ، كم عديدون رجال المسرح الذين كانوا يحلمون ويفكرون بشكل خاص بالمسرح الصيني ، هذا المسرح الذي هو عبارة عن دير للفنانين الذي يمكن أن يكون ، ولوحده فقط ، نقطة انطلاق الابداع المسرحي الحقيقي . ان فرقة كاكي مشابهة لهذا الدير : شباب يعملون منذ اثني عشرة سنة (اعمارهم الآن تتراوح من ٢٤ الى ٢٥ سنة) ويتابعون معه عمل البحث سوية، ان اثني عشرة سنة تكيف الرجال فكيف بالفنانين : إنني اتمنى من ممثلينا ونجومنا الباريزيين من كل سن ومفهوم أن يكون لهم القليل من الصفات الانسانية المتواضعة والعميقة التي شعرت بها تحيطني في ذلك اليوم في موستغانم . بشعر المرء بالرغبة في العمل والعيش معهم ، شعور لم أحس به قطعا في مسارحنا الباريزية .

ان هذه الفرقة منذ عام ١٩٦٢ قد قدمت ضمن أعمال المسرح القومي الجزائري وخاصة في الحفلات الرسمية ، حفلات كتبها كاكي منها : (١٣٢) سنة من التاريخ ، وشعب الظلام ، وافريقيا قبل العام واحد .

وهذه العناوين تعبر عن ذاتها . وكاكي أقرب الى بريخت والحكواتية العرب منه الى فيرمان جيميه الفرنسي صاحب نظرية المسرح الشعبي ، وآلات المسرح الثقيلة الضخمة .

إن أعمال كاكي متكئة على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل (ضحك ، كاباريه ، قرقوز مهرجين ، مسرح ايمائي ، سيرك) . ويبدو النص كأنه تقريري الا أن هذا ظاهري فقط والممثل مع المخرج يتلاعبون في تقديمه واللعب بكلماته : كل مافيه ذو أبعاد ، النقد ، المزاح وحتى العنصر التراجيدي والعنصر المرعب . هاهو فن حر وصخبيح حيث نجد فيه حتى رؤساء الجمهوريات غير مقدسين (ليس الرئيس الفرنسي بالطبع ولكن الرئيس الجزائري أيضا) ... وفي كل هذه الفصول التي تعتمد أولا على الجوقة (جوقة مابين ارسيتوفان وسوفوكل) نجد المواضيع الخاصة بكل مجتمع في طريق التأسيس وفيها نجد هذه المواضيع مطروقة بطريقة ناجحة مسرحيا . المواضيع المشتركة لكل المجتمعات الانسانية التي تبدأ بتأسيس نفسها ... وضع القانون العدل ضد الطغاة ، الصدق والخائن ، نظام المدن روابط الحب وروابط الحقد ، سلاسل الجلادين وسلاسل الحقوق المسموح والممنوع ، حق الثورة ، إستعمال العنف ... والخلاصة تأمل عريض للجوقة بشكل تراجيدي وحاد يعبر عن نفسه بالاشارة وبالحركات الغنائية ، وموجه لكي ينتبه المرء لنفسه ، ماهو الانسان ؟ هل هو سيد أم مدينة أم أمة ، أم شيطان ؟ كل هذا يعتمد على وقائع الأمس واليوم . وليس المستعمرون الجبناء أو الضباط ، أو القادة أو القضاة الذين يعملون لحساب اسيادهم ولكن أيضا المتزلفين اليوم والعساكر « آخر زمان » الذين يعملون لحساب اسيادهم ، الذين يتكلمون عن الترفيع والتقاعد بينما يموت مناضلون آخرون في أفريقيا ، طرطوف ، والرفض العنيد ضد كل طاغية هاهو اذن مسرح كهل حر كريم حيث الايقاع يخدم الكلمة الصريحة .

ولكن ماسوف نراه في باريس هو شيء آخر . انها أول حفلات كاكي التي اسماها (ماقبل المسرح) لأنها في الواقع عبارة عن نتيجة أبحاث مسرحية محضة ، مؤلفة من أربعة أقسام لم أر منها سوى إثنين : الشبكة ، والكوخ . وليس فيها سوى نص بسيط (نص الشبكة تقريبا صامت : أربع جمل ، لحظات صمت حركات ، طبول) وليس فيها سياسة ، بل عبارة عن موضوع حول الصيادين والباحثين عن الذهب ، رغم أن كل ما فيها يحكي حول وضع الانسان في الجزائر قبل عام ١٩٦٢ .

انه شيء مدهش كمسرح (النو) الياباني . من الشبكة ، أربعة صيادين مشغولين بالحركات اليومية : شبكة ترفع ، عصابة تتحرك ، قوارب تقذف ، والأمل بالمعجزة بالنور بالسلام ، وأخيرا الواقع : الشبكة التي تمسك بهم هي نفسها . من الكوخ باحثون عن الذهب ، أربعة أشخاص وحيدون كل يبحث عن وجه الآخر ، عن الجنون الذي سيأتي

الموت الذي يحوم ، الحمى والأفاعي ، الموت الذي يأتي : ويبقى أعمى (انه الذهب) ويجيب الآخر : (لا أعرف) .

انه واقع مدروس بعمق مثل الفن الياباني أو الصيني . وليس فيه شيء مصطنع في الايماء لأننا هنا أخيرا في الطرف المعاكس للايماء ، الحركة ليست مقطعة ثم مركبة ، ليست الحركة مدروسة بشكل تجريدي جمالي ، الحركة الخالية من الايماء والمشبعة بالمسرح انها فقط الحركات العضوية الغريزية، حيوانية وانسانية، وصلت الى درجة تامة من التدقيق الى درجة البساطة الصافية التي تعطيها هذه المقدرة على السيطرة . حركات قطط، قرود ، اسود ، ودببة ، بمقدار حركات الانسان .

وحتى الصمت التام تقريبا في الشبكة له سببه : صمت مكموم الفم وملقى على الارض ومحكوم عليه بأن يقوم بحركات لاعجدية .

ومهما تخيلت موهبة البشر في الجزائر على المسرح فلقد صعقت عندما رأيت هؤلاء الممثلين . لايمكن لكم أن تتخيلوا طريقتهم في التعبير عن قلقنا واحلامنا وآلامنا وهذياننا بواسطة رسم الجسد في الفراغ ، فراغ حي وامتكم ، جمال الاشارة البسيطة، جمال الصوت ودرجة الترفع والرشاقة النبيلة ، وقوة التعبير الانساني وحدة العنف التي تأتي منها : فن كله قياس وخارج عن القياس في آن واحد ، أدب ارستوقراطي وعنف حيواني ، فن مصنوع من الحقيقة والاخلاص، فن حيث جمال الاشارة يصبح علامة لاتخطيء من الدقة في الاحساس . كلا ، لم ار كثيراً على الخشبة مثل هذا الوزن والوجود الجسدي كان علي ان اسرد اسماء كل الفنانين. فليسامحوني اذا لم اذكر سوى اثنين : معزوز الذي استطاع في مشهد الكوخ خاصة ان يرينا كيف يجب القيام بأدوار روايات كافكا ، وعثمان فتحي الذي قلما استطاع فنان ان يرزني مثلما فعل ، انه الأمير (بطل رواية الأبله لدوستويفسكي) كما لم نره قطعاً . إنـه شيء مجروح سراً ، حنان لا يمحى ، رقيق ، خجول جداً ، ثم يكتسي فجأة عنف الأطفال الكثيري الحساسية ، كل ماهو وكل مايفعل ، نعومة النظرات ، وتعبير الوجه ، وطريقة وضع الجسم ، كله جمال يقتلع منكم العبرات. وأمام هذا كنت اشعر وكأني انا الاوروبي مخلوق متوحش .»

وهكذا قد يكون في هذا الكلام بعض الحماسة ولكن شعوري انا نفسي لم يقل عن ذلك حينما شاهدت الحفلة . وبعدها تقدمت من الفنانين وتعرفت عليهم وانعقدت بيننا اواصر صداقة ووجدت لدى كاكي صفات رائعة وموهبة فذة . كذلك فإن تجربته هذه رائدة وجديرة بالدراسة والاهتمام . فهو قد سبق المصريين في استعمال الجوقة بشكل فيه من الأصالة اكثر مما رأيناه في « آه ياليل ياقمر » .

ولقد قدمت فرقة كراكوز في قطرنا مسرحية « السقا » وهي مأخوذة عن اسطورة جزائرية شعبية شبيهة بالاسطورة الصينية التي اخذها بريخت وكتب عنها مسرحية « نفس تسيه شوان الطيبة » . ولم ارها بكل اسف ، عندما عرضت في قطرنا عام ١٩٦٦ .

ولكن يكفي ان اذكر ماكتبه عنها الاستاذ حسيب كيالي : « انها جزائرية حتى نخاع العظام » ويكفي كاكي فخراً انه استطاع ان يصل الى درجة جيدة من التعبير الأصيل عن شعبه .

المغرب : ولقد وجدت بضعة تجارب ذات قيمة لذا وجب علينا ذكرها تعريفاً وتقديماً لهؤلاء الفنانين .

احمد الطيب العلج : جاوز الاربعين من العمر ، ممثل وكاتب موهوب . نشأ في بيئة شعبية تامة . وعلم نفسه بنفسه ، كان يعمل نجاراً وبائع خضروات ، واستمر في عمله حتى برز في ميدان الفن ، وذلك اثر فوزه بالدرجة الاولى في مسابقة تأليف المسرحية . ولم يلبث أن برهن على موهبة حقة . ويمتاز العلج ببراعته الفائقة في تصوير الاجواء الشعبية المغربية بروح فيها فكاهة ودعابة وفن حقيقي . وهو الى جانب ذلك شاعر شعبي يؤلف الاغاني ويلحنها احياناً .

وهو اليوم موظف في مسرح محمد الخامس يقدم مسرحيات مختلفة . ويعد افضل كاتب مسرحي في المغرب ومن مسرحياته : « البلغه المسحورة » و هي مستوحاة من قصة « حذاء ابي القاسم الطنبوري » ، و « خفيف الشاشية » و « صدافت حادى » و « البانصيب » و « الرشوة لشوة » .

ولكن من الناحية التقنية الفنية تمتاز تجربة الطيب الصديقي باصالتها وبفهمها لدور الفنان والمسرح في المجتمعات النامية العربية منها بشكل خاص .

الصديقي هو الشاب الأصغر لعائلة فيها ستة أخوة واخوات الكبير سعيد صحافي يساري ونقابي وكاتب ذو قلم لاذع وثقافة عربية وفرنسية جيدة ، يساهم الى حد ما في أعمال اخيه الطيب الفنية ، ويعمل في جريدة « الطليعة » التقدمية النقابية .

الأخ الثاني الصديق فنان نحات وخاصة مصمم ديكور من الدرجة الاولى ، واحدى الاخوات ماريا تقوم بتصميم الملابس وحياكتها بينما يعمل صهرا الطيب معه في الفرقة احدهما المدير الاداري علي القادري والآخر احمد ممثل جيد .

والفرقة بكاملها عبارة عن أصدقاء وأقرباء منذ الطفولة تشدهم الى بعضهم البعض روابط قوية ومتينة الى جانب ثقة وإخلاص متناهي بشخصية الطيب .

والصديقيون من الصويرة وهي مدينة صغيرة على الساحل الأطلسي وهي التي استوحى منها بول كلوديل الشاعر الفرنسي مسرحيته الرائعة « حذاء الساتان » والصديقي الأب شيخ له عدة مؤلفات وآخرها « صفاء السريرة في تاريخ الصويرة » .

التحق الصديقي منذ صغره بالفرق المسرحية من الهواة والمحترفين ، وتتلمذ على يدي جان فيلار في باريس في المسرح القومي الشعبي ، ولا يزال الصديقي يذكر نصيحة أستاذه الأخيرة « عند عودتك الى بلادك يجب ان تنسى كل مارأيته هنا ولا تعيد سوى التقنية » .

وتتميز نظرة الصديقي الى المسرح في عدة نقاط :

أولها : أن المسرح في البلاد العربية يجب أن يكون من النوع التام أي أن يحتوي على كل العناصر المسرحية من رقص وغناء ودراما . الخ ...

كذلك يجب دراسة كل ماهو شعبي بالتفصيل والدقة العلمية والأخذ عنها بشكل مستمر تام . لذا فهو يقوم برحلات فنية وجولات في كل المدن والقرى وأثناء ذلك يسجل الأغاني والأقاصيص والأساطير والأشعار والموسيقى ، ومن عادته مثلا أن يحتفظ بدفتر صغير في جيبه يسجل فيه جوابا لاذعا مثلا اذا سمعه ونكتة بارعة و تعبير لطيف . ولديه أشرطة فيها العديد من الفنون الشعبية .

كذلك فهو يدرس كل الأشكال الشعبية المسرحية الموجودة في بلاده ليقدمها على مسرحه وهو مضطلع بدقة على تاريخ شعبه ويستوحي منه دوما صوراً فنية جديدة .

وعندما بدأ العمل في تأسيس مسرح محمد الخامس كان من المناهضين لذلك فهو يعتقد أنه نسخة وتقليد للمسارح الشعبية الأوروبية . وفي إيمانه ان بلاداً مثل بلاده لا حاجة بها لأمثال هذه الأبنية الضخمة لأنها تبعث الفزع لدى ابن الشعب وتجعله يهرب منها ولا يرتادها . ويعتقد ان الشكل الامثل للمسرح هو المسرح المتنقل الجوال .

ولقد قدم عدة أعمال مسرحية باهرة : كمسرحية « معركة وادي المخازن » أو « الملوك الثلاثة » وذلك في الملعب البلدي للرباط ، والمسرحية تروي قصة انقسام المغرب حول ملكين كل منها يدعي الملكية له ولكن احدهما مد يده لملك البرتغال ليعاونه على

القضاء على خصمه بينا استنجد الثاني بالجزائريين واشتبك الجيشان في معركة رهيبة قتل فيها ملك البرتغال والملك الخائن وانتصر المغاربة . ولقد استطاع الصديقي أن يعيد القصة التاريخية ضمن قالب فني رائع استعمل فيه عدداً ضخماً من الممثلين /١٥٠/ تقريباً وأربعة أطنان من الديكور ، وفرساناً حقيقيين (ساعده الجيش على ذلك) وكانت المسرحية شبه مهرجان فني ضخم يذكر بمهرجانات اليونان القديمة ، شعبية بكل معنى الكلمة .

كذلك فقد قدم عام ١٩٦٧ مسرحية عائلة في المكان نفسه وعنوانها « المغرب واحد » وهي تروي تاريخ المغرب كله ضمن مشاهد فنية . كل هذا ضمن مفهومه عن المسرح التام .

أما المسرحيات الاخرى المألوفة فلقد شاهدت منها مسرحية « سلطان الطلبة » التي تحدثت عنها سابقاً ثم مسرحية « الطريق » وهي تنتقد التعلق بالاولياء وتكشف عن الحيل وراء ذلك . والغالب على مسرحياته هذه الاخراج الذي يوضح الفكرة ويجليها للعيان في قالب فني يمتاز بالاصالة والشعبية والغنى ، وعندما تركت المغرب كان يعمل على تقديم مسرحيتين الاولى مستوحاة من قصيدة زجلية طويلة وقديمة (حوالي مئة عام) تروي قصة عاشق يريد الوصول الى حبيبته ولكن أباها يمنعه بواسطة حرز .

كذلك كان يضع الخطوط الاولى لمسرحية « ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب » المأخوذة عن اسطورة شعبية .

وخلال مناقشاتي معه عرفت أنه قد بدأ بالاقتباس والترجمة ولكن أكد لي انها مرحلة انتهت بالنسبة له وانه ماض بالبحث عن شكل مسرحي مغربي عربي صرف .

ولقد قامت فرقته بجولات واسعة قدمت حفلاتها في ساحات القرى المغربية والجزائرية وفي صالات السينما الصغيرة ، والدور الخاصة ، فهدفه الالتحام مع الشعب أينما كان ليوصل اليه رسالته الفكرية والفنية .

وكان له الفضل في تأسيس أول فرقة عمالية عندما أسس المسرح العمالي التابع لاتحاد نقابات العمال في الدار البيضاء وقدم عدة مسرحيات تقدمية للعمال منها — المفتش العام — لجوجول .

ويجب أن أتحدث أيضاً عن محمد عفيفي وهو ممثل شاب موهوب ونشيط .

حدثني عن مشروع مسرحية كان بدأ به ولست أدري ان كان قد إنهاه ، والمشروع فذ وذو أهمية كتجربة طليعية ، فهو يعرف اهل احدى القرى المغربية وفيها يمر جدول صغير هو المصدر المائي الوحيد للقرية وبالطبع تحصل دوماً منازعات ومشاجرات حول تقسيم الماء في بينهم . وذات مرة تطور الشجار الى درجة أن سقط قتيل وجرحى . ذهب عقيقي الى القرية بعد ان هدأت الحادثة وكادت أن تنسى فدرسها ووضعها على شكل مسرحية تنتهي بأن يجب حل مشكلة الري على أساس تعاونية زراعية .

واخذ الاشخاص انفسهم ليقوموا بالمسرحية ثم انتقي من بينهم الاصلح ومضى في عمله . وكان هدفه أن يقدم المسرحية في القرية ذاتها ثم في القرى المجاورة ومنهـــا ومتى نضجت مسرحيته الى المدن .

الخلاصة : في كل ما ذكرناه من تجارب مسرحية في المغرب العربي نستنتج الافكار التالية :

١ — الاعتماد على نبش التراث العربي ودراسته علمياً .
٢ — الالتصاق بالشعب والاخذ عنه .
٣ — الاتجاه نحو المسرح الكامل (التام) اي الذي يجمع كل الفنون المسرحية .
٤ — الذهاب الى الشعب حيث هو في القرى والمدن الصغيرة .
٥ — البحث الدائم عن وجوه تعبير جديدة .
٦ — الاعتماد على الواقع في الوحي .
٧ — الاكتفاء بالعناصر التقنية الاوروبية .

* * *

أما في قطرنا فلم تعد الحلول الجزئية كافية للتصدي لمشاكل عويصة كالمسرح في وقت جعلت الدولة شعاراً لها : الثورة ، ومبدأ لها : خدمة الطبقات الكادحة . لذا كان لا بد من محاولة ايجاد حل جذري ثوري فعلاً يقلب المفاهيم القديمة ليضع مكانها مفاهيم جديدة نابعة مباشرة من ذلك الشعار وذاك المبدأ .

ولا أريد الادعاء بأنني قد وجدت الحل العملي النهائي المثالي ولكني اعتقد ان ما اقدمه من حل يتلاءم مع ما نريده حالياً . وقد يكون تحقيق المخطط الذي سأطرحه صعباً لقلة الماديات والكفاءات الا أنه بالامكان تحقيق هذا المخطط خلال خمس سنوات

او سبع . المهم أن نتفق في البداية على الهدف والاسس التي نبني عليها عملنا عندئذ تصبح الوسائل وتفاصيلها اشياء ثانوية فرعية . في اعتقادي أن هدف المسرح القومي يجب أن يكون خلق مسرح شعبي عربي سوري أصيل لا يقل أصالة عن اي مسرح في العالم فتكون له خصائصه ومميزاته وتقاليده وبصورة أن لا يحدث انقطاع تام عن التراث القديم ولا انكماش تام عن التيارات العالمية المعاصرة ، مسرح اصيل بكل ما تعنيه هذه الكلمة من زخم حضاري وعمق فكري فني . اما الاسس التي بنيت عليها مخططي فهي التالية :

١ – يجب ان لا نكتفي بالنظر الى الفن نظرتنا الى عنصر هام من عناصر الحياة الاجتماعية بل ان نحاول ان نطبق في ميدانه الدقة العلمية في التخطيط والشدة الرياضية في التطبيق . فالمسرح فن لاصق بالمجتمع بل هو الصورة الصادقة عنه . لذا فلا مانع بل من الضروري ان ينظر اليه كنتيجة ابداعية للمجتمع الذي انبته وبالتالي فهو كأنه فرع من فروع علم الاجتماع .

٢ – لا يمكن لنا الوصول الى الهدف الذي رسمناه سالفاً الا اذا استطعنا أن نجعل مسرحنا يعيش مع الشعب منغمساً معه يشاركه العيش ويقاسمه المصير ملتصقاً به التصاقاً تاماً فكرياً ومعنوياً وجسدياً ومادياً .

٣ – لا يمكننا ان ننتظر ان يأتي الشعب الى الابنية الطويلة التي خصصناها للمسرح في أجل الاحياء ، بل علينا ان نذهب اليه لينتبه الى اهمية المسرح وليتسلم رسالته اليه ، وليراه يعيش بين ظهرانيه في المعمل والقرية والاحياء الشعبية .

٤ – لا يمكن ان نرضى قطعاً بأن يظل الفنانون والمسؤولون عن المسرح ضمن مناطق محدودة واجواء خانقة في عزلة عن القاعدة الكبرى المؤلفة من الفلاح والعامل وكل الكادحين يجب ان نستطيع ان نؤمن تياراً مستمراً من هذه القاعـــدة نحو القمة وبالعكس ، تيار قوي دائم ومستمر .

٥ – عدم النظر الى المسرح حسب مفهومه الثامن عشري الاوروبي بل نظرة جدية تشمل كل التظاهرات المسرحية وتضم بين جناحيها كل الفنون المسرحية : من رقص وغناء وطقوس اجتماعية ودينية .. الخ ..

٦ – في كل اعمالنا الابداعية المسرحية يجب أن نتكوم على عنصرين :

أ – الروح الشعبية .

ب – التقاليد والاشكال المسرحية .

* * *

أما كيفية تطبيق هذه الافكار فيكون بتقسيم القطر الى مراكز مسرحية واقترح ان تكون اربعة : المنطقة الجنوبية مركز ومقره دمشق ، المنطقة الوسطى مركز ومقره حمص ، المنطقة الشمالية مركز ومقره حلب ، المنطقة الساحلية مركز ومقره اللاذقية .

وبامكان فيا بعد انشاء نقاط مسرحية في النواحي والاقضية مؤلفة من خريجي المعاهد الفنية المختلفة .

وكل مركز مؤلف : من معهد للفنون الدرامية ، وفرقة تابعة للمركز كما هي حال فرقة المسرح القومي او فرقة مسرح الشعب بحلب . وبالامكان اشتراك وزارة الشؤون البلدية ووزارة الشؤون الاجتماعية مع وزارة الثقافة في تأسيس وتمويل هذه المراكز .

والفرقة في كل مركز منقسمة الى فرق كل واحدة تضم : مخرجاً وممثلين ورساماً - احد خريجي كلية الفنون الجميلة بدمشق مثلا - وموسيقياً احد خريجي المعهد الموسيقي بدمشق او حلب مثلا - وناقداً بالمعنى الذي يريده الالمان (Dramaturg) اي مستشاراً أدبياً كما يسميه الفرنسيون . ولكن ما اوده ان يكون هو مجازاً في علم الاجتماع من احدى الكليات وذا موهبة او محبة زائدة للفن .

وتقسم المنطقة الى نواح ويكون مهمة كل فرقة ان تقدم حفلاتها في كل مديرية ناحية وقرية من الناحية كلها خلال زمن تحدده ادارة المركز . وتقام الحفلات في دور السينما ان وجدت او في الهواء الطلق او في دور كبيرة .. الخ .. حسب مفهوم المسرح المتنقل .

وتدرس ادارة المركز بضعة مسرحيات كل منها ذات طابع خاص : تارة لدراسة مدى نجاح التقنية فتنتخب مسرحية مطابقة واخرى مقتبسة واخرى مترجمة واخيرة مؤلفة وتارة لدراسة مدى نجاح الافكار مسرحية تاريخية واخرى ترفيهية وثالثة درامية . الخ .

وتستعين الادارة في عملها باساتذة علم الاجتماع ونفسية في الجامعة السورية او الجامعات الاخرى او باستحضار خبراء عن طريق اليونسكو او الدول الصديقة وتنطلق الفرقة خلال موسم كامل تدرس فيه الناحية وتمسحها مسحه شبه تام وحسب الامكانيات من النواحي التالية :

١ - استجابة الجمهور للمسرحية ورأيه فيها : وذلك باستعمال طرق الاسئلة والاجوبة المستعملة في دوائر علم الاجتماع وتكتب تلك الاسئلة بتوجيه والاستعانة بالخبراء .

٢ – دراسة رأي وانفعال الجمهور بشكل عام فيا يتعلق بالفنون المسرحيـة : والغرض : سبر غور ذوق الجمهور والتعرف عليه بشكل دقيق علمي جيد .

٣ – تدرس الطقوس الاجتماعية التي يمكن أن تعتبر اشكالاً مسرحية كما تحدثت عنها في مقالاتي السابقة .

ويتعاون الجميع لتحقيق هذه الاهداف ولكن المسؤول عن تنفيذها هو الناقد .

٤ – بينا يقوم الرسام برسم كل مايراه من ملابس شعبية وديكور شعبي في الاسواق والمنازل وغيرها .

٥ – يقوم الموسيقي بتسجيل الاغاني الشعبية نصاً ولحناً .. والرقصات الشعبية .

٦ – يقوم المخرج والممثلون بالاتصال بجمعيات الهواة وحضور حفلاتها والتعرف على فنانيها لاكتشاف المواهب والافكار لاغناء الفرق العاملة .

وبالطبع فليس بالامكان مسح المنطقة تاماً خلال موسم واحد ولكنني اكرر بان المخطط يفترض لتحقيقه سنوات وزمناً قد يطول او يقصر .

ولدى انتهاء كل فرقة من مهمتها يقدم كل حصاد عمله وإذا بنا أمام النتاج التالي :

– مجموعات رسوم ملونة للملابس والديكور .
– تقارير لنتائج سبر غور ذوق الجمهور عامة والمسرحية المقدمة خاصة .
– مجموعات تسجيلات الاغاني الشعبية والمواويل وغيرها .
– مجموعات إشعار واساطير وحكايا وزجل .
– مجموعة دراسة للرقصات .
– إكتشاف مواهب جديدة .
– دراسات مبدئية للحفلات الاجتماعية ذات الصبغة المسرحية .

وترسل كل منطقة نتائجها الى الادارة مجلة خاصة تصدرها العاصمة لتثبت النتائج ولتنشر على نطاق واسع .

كما يقام كل عام مؤتمر لكل فناني وفنيي المناطق لدراسة نتائج العمل من الموسم السابق وتحضير الموسم القادم .

وبامكان المركز ان يكون دوماً على علاقة تامة مع وسائل الاعلام لنشر المعلومات عن طريق الاذاعة والتلفزيون والصحافة واقامة المحاضرات والندوات .

وتلحق بكل مركز مدرسة للفنون الدرامية على غرار المعاهد الموجودة في البلاد العربية والاجنبية تدرس فيها المواد المعتادة ولكنني اضيف ملاحظتين :

الاولى : وجوب تدريس المواد التقنية كلها بلغة اجنبية .

الثانية : تدريس التراث العربي بالتفاصيل مضاف اليه كل ما يكتشف من جديد اثناء البحوث .

وتكون مهمة المعهد ان يتولى تغذية المدينة بالمسرحيات التي قد تعجز عنها فرق المركز : كالمسرحيات الكلاسيكية والمسرحيات الطليعية لصعوبة تقديمها عن طريق المركز . ويقوم بهذه المسرحيات طلاب المعهد .

ويقوم المعهد بدعوة رجالات المسرح العربي والاجنبي لتقديم اعمال ومحاضرات واعتقد جازماً ان الفائدة عظمى اذا حضرت الفرق الاجنبية الشهيرة فقدمت لنا روائع نتاجها الكلاسيكي باللغة التي تريدها لأن اللغة والحال هذه لا تعيق قطعاً الفائدة . فاذا قدمت الكوميدي فرانسز مسرحية البخيل لموليير مثلاً بالفرنسية لكل من يعمل في المراكز والمعاهد فهمها الكل واستفاد الجميع من النواحي التقنية علاوة على التعرف على الفنانين ومناقشتهم والاستماع الى محاضراتهم وملاحظاتهم .

هذا هو باختصار المخطط وهو يبدو بالاحرى كهيكل مخطط فالتفاصيل العلمية تنقصه ولكنه في رأيي يحتوي على العناصر الهامة والاساسية للوصول الى الهدف الذي نبتغيه ألا وهو : خلق مسرح شعبي عربي سوري لا يقل اصالة عن اي مسرح في العالم .

الأدب المسرحي في سوريّة

علي عقلة عرسان

اذا القينا نظرة خاطفة على نشاط الأندية والفرق الفنية الحرة في سورية منذ بداية القرن، وبعد أن هاجر القباني الى القاهرة وأنشأ مسرحاً بالقرب من دار الاوبرا هنـــاك ، وجدنا أن معظم تلك الأندية والفرق ، سواء الجوالة منها أم الثابتة ، كانت تعتمد اعتماداً أساسياً في انتاجها على النصوص المترجمة أو المحرفة ، ولم تكن تسهم فعلاً بتأسيس حركة تأليف مسرحي عربي في القطر بالمعنى السليم ، ولم تكن مهيأة أصلاً لمثل هذه المهمة . فهي أندية وفرق فقيرة كانت تتعرض للإفلاس بين الفينة والفينة ، وتبوء بغضب السلطة إن هي حاولت معالجة مشكلة التحرر أو مهاجمة المستعمر ببعض المشاهد البسيطة التي يكتبها بعض المتحمسين . ولم يكن نشاطها يعدو جملة من النصوص المترجمة مثل روميو وجولييت - شهداء الغرام - جنفياف .. الخ . واستمر الأمر بعد الاستقلال عام ١٩٤٥ كما كان في

السابق ، فلم تسع الحكومة الى تشكيل فرقة مسرحية رسمية ، وبقيت الأندية تتابع نشاطها العادي . ومن الطبيعي والحالة هذه أن تنشط القصة والشعر في الخمسينات وبداية الستينات اكثر من نشاط المسرحية . فلم يكن الأديب ليجد الحرص الذي يدفعه لأن يكتب للمسرح .. فلا المسرح موجود ، ولا الفرق قائمة ، وليس هناك تراث من التأليف المسرحي العربي انغرست جذوره في صلب التكوين الثقافي والأدبي للكاتب كي يدفعه الى متابعة الخلق والتجديد في مجال المسرح . فالمسرحية كما هو معروف ، ليست من فنون الأدب العربي الأصيلة الراسخة المتطورة . ولا يعنينا هنا الدخول بتفصيلات عن الأسباب التي دعت الى ذلك،ولكن الواقع يشير الىجدب التراث الأدبي العربي في هذا النوع من الانتاج كما يشير الى فقدان المسرحية المتكاملة ، أي كأدب وفن على مستوى التنفيـــذ والاتصال بالجماهير .

فقبل بداية الستينات كان معظم كتابنا وادبائنا يتجهون الى القصة والشعر والدراسة . ففي الوقت الذي اجتذبت فيه القصة كلا من زكريا تامر والدكتور عبد السلام العجيلي وحنا مينه واسكندر لوقا وغيرهم ، واغتنى الشعر بانتـــاج عبد الباسط الصوفي وخليل خوري وعلي الجندي ومحمد الماغوط وعلي كنعان ونزار قباني ، وفازت الدراسة باهتمام عدد غير قليل من الكتاب ، لم تكن المسرحية تحظى باهتمام نفر كثير من الكتاب والأدباء . واذا استعرضنا فترة الخمسينات لوجدنا انتاجاً محدوداً لعددقليل جداً من الكتاب في مجال المسرح مثل : خليل هنداوي ، ومصطفى الحلاج . على عكس فترة الستينات ، اذ استقطبت الحركة المسرحية عدداً من الكتاب انتزعت بعضهم من مجـــالات القصة والشعر والدراسة ومنهم : علي كنعان ، ومحمدالماغوط ، ووليد اخلاصي ، وعلي الجندي ،

واسكندر لوقا ، وصدقي اسماعيل ، ومراد السباعي ، ووليد مدفعي . وبذلك زادت دائرة الاهتمام بالمسرح والكتابة له وكسبت الحركة المسرحيــــة طاقات جديدة بالاضافة الى الطاقات التي اكتسبتها أصلاً . وبالاضافة الى هذه الطاقات جميعاً ، اتجه كتاب وادباء جدد الى المسرح مباشرة ممن برزوا في فترة الستينات ومنهم : سعد الله ونوس ، وغسان ماهر الجزائري وغيرهم .

واذا حاولنا أن نتقصى الأسباب التي دعت الى هذا التحول نحو المسرح والاهتمام به والكتابة له لوجدنا جملة من الأسباب أهمها :

– إحداث وزارة الثقافة وانشاء فرقة مسرحية رسمية في القطر ترعاها الدولة وتنفق عليها وتخطط لها هي فرقة المسرح القومي، مما أبرز حاجة هذه الفرقة للنص المحلي وجعلها تبحث عنه وتعتبره أحد مبررات وجودها الرئيسية .

– تقديم مواسم مسرحية ثابتة ومتنوعة الأمر الذي لفت نظر الأديب العربي الى دور المسرح وجماهيريته وفعاليته ، وربطه أيضاً بحركة التأليف المسرحي العالمية ووضعه أمامها في مواجهة تحريض على الانتاج واثبات الذات .

– تشجيع الدولة لحركة التأليف المسرحي وشعور الكتاب بوجود سوق لهذا النوع من الأدب .

– انعكاس نشاط حركة التأليف المسرحي في القطر العربي المصري على كتاب القطر .

– نمو النشاط المسرحي بصورة عامة وارتفاع سويته الفنية ومستوى زيادة الجماهير له .

وقد عالج الكتاب المسرحيون مواضيع مختلفة تتناول أوجه الحيــــاة الاجتماعية والسياسية وغدت حركة التأليف المسرحي في الآونة الأخيرة من أكثر

مظاهر الحياة الأدبية والفكرية تعبيراً عن الواقع وعن تطلعات الجماهير ومشا كلها.

وسنتعرض بشيء من التفصيل لما كتب من مسرحيات، محاولين رصد اتجاه الكتاب واتجاه الحركة المسرحية بصورة عامة لنخلص من ذلك الى تحديد ملامح حركة التأليف المسرحي في القطر واهتمامات الكتاب ومقدار انعكاس الواقع الاجتماعي والسياسي على المسرح ، مبتدئين ببعض الكتاب الذين ظهر لهم نشاط ملموس في مجال التأليف المسرحي في الخمسينات .

ذكرنا فيما سبق أن ابرز من كتبوا للمسرح في الخمسينات هم : خليل هنداوي ومصطفى الحلاج .

وقد كتب خليل هنداوي عدداً من المسرحيات القصيرة وأصدر مجموعة منها تحت عنوان (سارق النار) . وسارق النـــار تدور حول البطل اليوناني بروميثيوس الذي سرق النار وأهداها لبني الانسان متحدياً كبير آلهة الأولمب . وقاوم بروميثوس طغيان وظلم زيوس في سبيل حبه للانسان وايمانه بمستقبله .

وللهنداوي مسرحية ثانية قصيرة نشرها في مجلة الآداب عـــام ١٩٥٩ بعنوان « ستة رجال تحت الأرض » وتجري حوادثها في كهف بقي فيه ستة رجال من عام ١٩٤٢ حتى عام ١٩٤٧ وهي تصور يأس الانسان بعد أن زج به في حربين عامتين ورأى شبح الموت ينتظره في كل طريق ، وبذا فقد توقه للحياة . ويحاول الأستاذ هنداوي أن ينبت زهرة أمل في نهاية هذه المسرحية ولكن بعد أن جللها بالسواد .. ومعظم انتاج الأستاذ هنداوي من المسرحيات القصيرة ، وحواره رشيق .

أما مصطفى الحلاج فيعتبر ما أنتجه في فترة الخمسينات من أنضج الانتاج المسرحي في تلك الفترة ، وأكثره تعبيراً عن معاناة الانسان العربي ومواكبته

لحركة التحرر ولنضال الانسان العربي في الوطن الكبير وتظهر في مسرحيتي الحلاج « القتل والندم » و « الغضب » مظاهر تفاعل المثقف العربي مع تيارات الفكر الانساني وخاصة مع موجة سارتر وكامي وروبلس .. ولا بد أن تخطر في أذهاننا مسرحيات : الحقيقة ماتت – وثمن الحرية – وموتى بلا قبور ، حين نقرأ « القتل والندم » أو « الغضب » . ولكن تجربة الحلاج تبقى تجربة انسان عربي على أرض عربية .

القتل والندم : وقد نشرها الحلاج في العدد الأول من مجلة الآداب لعام ١٩٥٦ ونال عليها جائزة الآداب التشجيعية وقدرها مائة ليرة لبنانية فقط . تقع المسرحية في ثلاثة فصول، وهي تعرض جانباً من نضال الثائرين في تونس ضد الاستعمار الفرنسي وتطرح من خلال الشخصيات فكراً مضيئاً ناضجاً يفهم أبعاد الثورة ومعناها ويشير إلى مخاطر انزلاقها بعيداً عن أهدافها الانسانية وعن كونها ثورة بالمعنى الأصيل للكلمة . ويوضح الحلاج أيضاً معنى أن يموت الانسان مضحياً بالحب والحياة في سبيل الوطن . والمسرحية تظهر الأبعاد الانسانية لحياة الثائر الذي لا يجد سوى القتل سبيلاً للوصول الى حقه في الحياة الحرة الكريمة ، وقد صور الكاتب بعمق وانسانية نضال عرب تونس وثوارها الذين امتزج دمهم بتراب الأرض وأصبحت حبات الزيتون في بلادهم حبات قلوبهم مزروعة في السفوح .. فقد ناضل « فرحات » بطل المسرحية وقاد الرجال إلى الموت ، وعرف معنى التضحية برفاق الدرب في سبيل الثورة ، ولم يشأ لرفاقه المحاربين أن يقتلوا لمجرد القتل ، ولا أن يحاربوا لمجرد طرد المستعمر .. إذ أن طرد المستعمر كان بالنسبة

له ، وضع قدم على أرض تبدأ فيها الثورة ، وطرد المستعمر تلك لمصير وقدرات تتحرك جميعاً لبناء الوطن وخلق الثورة . وهو يعرف مسبقاً أن ثمن انسانية الثورة ونقائها واستمرار بقائها ليس بالثمن اليسير .

ولم يغفل الكاتب الجوانب الانسانية في حياة الثائر فرحات . فقد غالب دواعي الحب والعاطفة والاعتبارات الشخصية وقتل والد حبيبته حين لمس منه تواطؤاً مع المستعمر ، واضعاً واجبه كثوري في المقام الأول . كما أن حسيبة ، احدى بطلات المسرحية ، ضحت هي الأخرى بشرفها لتخدم الثورة ولتزود الثائرين بأخبار وأسرار الضباط الفرنسيين . وكانت خلال ذلك تعض على الجرح ، وتصارع عواطفها المتضاربة تجاه فرحات الحبيب والقاتل ، ولكنها كانت تخلص دائماً للثورة ومتطلباتها . وعندما يموت فرحات تدفع حياتها ثمناً كي لا يدنس الجنود الفرنسيون طهر موته وجلال آخرته .

ان الأفكار التي يطرحها الحلاج في حواره عميقة ولكنها تجعل الحوار يميل إلى الأطناب والثقل فيبعد به عن رشاقة الحوار المسرحي ، مما جعل حركة المسرحية عموماً تتعرض إلى شيء من البطء والتثاقل . ويبقى مضمون هذه المسرحية إيجابياً جيداً ، وبناؤها يخطو بها نحو النص الجيد خطوات لا بأس بها . وقد ظهرت قدرة الكاتب على معالجة المواقف الانسانية والغوص إلى دقائق النفس ، وعلى بناء مشاهد قوية من خلال حوار عامر بالعاطفة الصادقة والفكرة السليمة . كما ظهرت قدرته على تكوين شخصيات تجيد التعبير عن نفسها كشخصيتي فرحات وحسيبة .

أما مسرحية الحلاج الثانية ، والتي نشرها في عددي الآداب العاشر والحادي عشر لعام ١٩٥٩ ، بعنوان « الغضب » ، فتقع في ثلاثة فصول ، وتعرض الحالة

النفسية لبعض ضباط وجنود فرقة المظلات الفرنسية أثناء الحرب الجزائرية ، وقد تفجرت في قلب كل منهم صيحات الانسان الحقيقي الذي يعذب أو يتعذب على أرض الجزائر .

وفي هذه المسرحية يبرز الحلاج مأساة الانسان في حرب لن يكون النصر فيها لفرنسا أو للجزائر وانما يكون للجلاد او للتضحية . . فالصراع هناك أصبح لا انسانياً . . إنه مباراة تحد بين مستعمر استحال الى جلاد يصر على ان ينتزع الاعتراف وعلى أن يعري ضحيته من قدرتها على الصبر والجلد ، وبين ضحية تقاوم لتثبت قدرتها على الصمود والتحدي وعلى تحقيق اهداف الثورة . ولكن خلال هذا السباق يتعرى الانسان . . . وينتصر الانسان الذي يناضل من أجل حريته وانسانيته ويسقط الجلاد ذليلاً فاقد القدرة على التحدي وفرصة البقاء على أرض الجزائر . والمسرحية بطيئة الحركة ، يعتمد الحوار فيها على محاولات الغوص خلف الأفكار والمشاعر منطلقاً الكلمة سائراً خلفها . . وتكاد تكون مولونوجاً ذاتياً لشخص يتعارك في داخله الجلاد والانسان . والمسرحية لا تعتمد على الحدث او حبكة الموضوع ، ويخشى على المتفرج فيها من الملل .

ونلاحظ من تجربة الحلاج في هاتين المسرحيتين اتجاهه الى تعميق تيار الحوار الفكري الجاد في المسرح ، وطرحه لقضايا تحررية قومية وانسانية ، ومناهضته للاستعمار ، ووقوفه الى جانب صمود الشعب العربي في نضاله عبر الوطن الكبير . ويبدو من المسرحيتين ان المؤلف لا يعتمد على الحبكة ولا يعطي للحوادث دوراً أساسياً في المسرحية . . ويرسم شخصيات ممتلئة من الداخل . . ولكنه يضعنا في مقابل صراعاتها الباطنية . . ولذا يسيطر جو من الركود الخارجي على مسرحه .

وللحلاج مسرحيات أخرى منها « الدراويش ينتظرون الحقيقة » وسهرة

من أجل درسدن » . ولن أتعرض لهاتين المسرحيتين هنـــا لكونهما لم تنشرا بعد، ولكنهما تؤكدان الملامح العامـــة التي ذكرناها سابقاً لاتجاه الاستاذ الحلاج في مسرحه .

ومن الكتاب الذين أعطوا بعض انتاجهم للمسرح في الخمسينات مطاع صفدي الذي نشر مسرحية « الآكلون لحومهم » في أواخر تلك الفترة . وهي مسرحية تجنح الى الغموض . وقد حاول المؤلف ان يعطي صبغة فلسفية لحوارها، وجعل لها خلفية سياسية مستقاة من الواقع كما يراه هو . وشخصيات المسرحية أدوات تدلي بما يريد لها الكاتب ان تقول، وليس لها من الأبعاد الانسانية مايمنحها أسباب الحياة .

ولم تجد هذه المسرحيات السابقة طريقها الى الجماهير على المسرح لأسباب قد تكمن فيها ، أو في متطلبات الفرق الفنية العاملة .

وبعد انشاء وزارة الثقافة وفرقة المسرح القومي بـدأ تفاعل من نوع مباشر بين الأدباء والمسرح، وبدأ التحريض يجد طريقه الى نفوس الكتاب . ولعبت المسابقات دوراً في دفع الكتاب الى التأليف المسرحي وفي دفع مواهب جديدة الى الظهور والتعبير عن نفسها . فمسابقة وزارة الثقافة عام ١٩٦٣ دفعت بشكل أو بآخر حركة الكتابة للمسرح وحوله ، كما أبرزت عدة مسرحيات وعدة وجوه . فحسيب كيالي الذي قدم لتلك المسابقة مسرحية « قارعو الأبواب » أتبعها بعدة مسرحيات محاولاً أخـــذ قصب السبق في التأليف المسرحي . ويوسف مقدسي صاحب مسرحية « دخان الأقبية » حاول هو الآخر أن يشق طريقاً في هـــذا المجال . . . ويحسن أن نتعرض بشيء من التفصيل الى تجارب الكتاب المسرحيين في فترة الستينات .

كتب حسيب كيالي عدة مسرحيات قصيرة اذكر منها : العتالون — الخطبة — وفي الحارة — خلقت هواك، وغيرها. اما مسرحياته الطويلة فهي: قارعو الأبواب — الرهان — الثائرون .

والعتالون : مسرحية من فصل واحد يمكن تلخيصها بما يلي : احدى الدوائر الرسمية ستغير مكانها. وهناك حركة نقل للاثاث. وتحتاج الدائرة الى عتال، فيرسل صباح ، وهو موظف في الدائرة ، الآذن سايمان ليبحث عن عتال ، فيحضر الأخير شاباً يدعى « صطوف » يسألونه كم تريد فيطلب ليرتين . يكتب صباح وصل استلام باسم السيد محمود وكيل مدير الشؤون الادارية والقانونية ويبصم عليه العتال ثم يحمل المكتب ويمضي .. المكتب ثقيل جداً ولكن صطوف لم « يستفتح » بعد ، ولذلك فهو لايشرك احداً معه في الحمل . ويأتي محمود وكيل المدير فلا تعجبه صيغة الوصل وخاصة « وكيل » تلك ، لأنه بعد قليل سيصبح مديراً .... فيغير الايصال ويجري في الشارع وراء العتال ليأخذ بصمته من جديد ..
ويعلق صباح على ذلك بقوله : « كلنا عتالون ولكن المناضد الثقيلة والخزائن الحديدية تظل أخف أنواع الأحمال ، أنا مثلاً عتـــال تفاهة واحزان صغيرة .. وخيبات احزمها وأضعها في أبيات من الشعر . محمود عتال أثقل . . منذ متى وهو مثل مكوك الحايك على أبواب الكبراء حتى ظفر بهذه الوكالة « المديرية » أليست ليرتا صطوف الحلف العتال أشرف ؟ صطوف يتخلص من حمله منذ أن يوصله الى البناء الجديد في الحريقة ويعود بعده خراء،وأما هذا فاثقاله جاثمة أبداً على صدره ، حتى في المنام مثل الكابوس الثقيل . يخيـــل الي أحياناً اني اسمع طقطقة العظام .. أجل كلنـــا عتالون نحمل الماضي والأخطاء والأمنيات الميتة والأحلام الشحاذة ونلهث ، من المهد الى اللحد .. لهثاً كسيحاً ».

المسرحية صورة انسانية ، وسخرية لاذعة من أوضاع الزيف وقوالب الرياء والتزلف .. كل ما فيها معكوس من خلال شخصية صباح ونظرته للعالم والناس .. وصباح هنا هو حسيب بلهجته التقريرية وتأمله في الحياة . في هـذه المسرحية حس مرهف وتصوير لجوانب واقعية من حياتنا اليومية . ولكن ما آخذه على حسيب كيالي هو أحكامه المباشرة التي يصدرها على الأمور والناس، وبروز شخصيته ككاتب على حساب شخصياته ، إنه دوماً يشير اليك من خلف ومن أمام السطور قائلاً ها أنذا .. وهو لايحسن التخفي خلف شخصياته وأكاد أقول لا يستطيع أن يطلقها ويتخلص عنها .

في مسرحية الخطبة، وهي من فصل واحد ايضاً، نرى حفيظة عاملة الهاتف في احدى الوزارات وهي عانس فاتها قطار الزواج .. تراها تعطي الأرقام للمحبات والمحبين وتحفظ السر .. تعرفت على موظف كبير في احدى الوزارات وخافت ان يفلت منها فكذبت عليه .. قالت له أنا حفيظه ياسين دكتوراه في التربية موظفة في وزارة كذا ... وقام خطيبها المنتظر بزيارة لها في مكان عملها. وسأل بعض الموظفات ليرشدنه الى مكانها وبكل طيبة أخبرنه بألا وجود لدكتوره باسم حفيظة ياسين. وإنما هناك عاملة هاتف بهذا الاسم. وبطريقة لبقة أرته احداهن حفيظة تلك. نظر اليها ولزم الصمت ونزل درج الوزارة مسرعاً . اتصلت به حفيظة كعادتها فكان معها جافاً ساخراً وأخبرها بكذبتها وصارحها بأنه يقطع علاقته بها . فاضت دموعها ومدت يدها الى « أفيـاش » مقسم الهاتف تعطي الأرقام للمحبين والمحبات ودموعها تسيل بصمت ، كذبت لتتمسك برجل، فأفقدها الكذب ذلك الرجل . وأستطيع القول ان هذه المسرحية ذات الفصل الواحد من المسرحيات الجيدة التي استطاع فيها حسيب أن يغرس في قلوبنا مأساة

حفيظة تلك . ولكنه في هذه المسرحية كما في غيرها حاول أن يكون ظريفاً وقريباً في حواره من لغة الحيـــاة اليومية فأفقدها بعض التركيز وبعض جمال مواقفها .

أما مسرحية « في الخمارة » ، وهي من مسرحيات الفصل الواحد أيضاً ، فتصور قطاعاً من حياة بعض الناس المرتبطين بالحانات ، وفيها نماذج حية لشخصيات مألوفة ومعروفة كثر أمثالها في مجتمعنا . وقد جسم حسيب لقطته بحيث جعل أحدهم يخلع جسراً ذهبياً كان قد ركبه لأضراسه ليشرب بثمنه كأساً من الخمر في حانة أبي فهد . وفي المسرحية تصوير دقيق لجوانب انسانية عن حياة بعض الأشخاص رسمت بمهارة .

ولكن مسرحية « قارعو الأبواب » التي أحدثت ضجة حوارية حولها في الصحف ليست من الجودة بحيث تستحق مثل تلك الضجة ، وليس فيها لمسات انسانية رقيقة كما في المسرحيات القصيرة التي أشرت اليها ، رغم انها في ثلاثة فصول . وقد نالت المسرحية جائزة وزارة الثقافة آنذاك ، وهي تعتبر من أضعف أعمال حسيب كيالي المسرحية . تدور حوادثها حول حب أحد أساتذة الفلسفة الجامعيين لاحدى طالباته ، وعدم نجاحه في اتباع طريق الى قلبها مما يجعلها تتعلق بأحد أصدقائه الصحفيين وتطير من يده .. ويبقى هو مع « الغزالي » واترابه . وحسيب يريد أن يؤكد فيها القول : « وفاز باللذة الجسور » . وقارعو الأبواب عمل ليس فيه حوادث او صراع أو تشويق ، وليس فيه شخصيات تصلح للمسرح ، فضلاً عن أن حوارها جاف وغير مسرحي .

وأفضل أعمال حسيب كيالي - كما وجدت - « الثائرون » ، وهي مسرحية شعرية في عشر لوحات تتلاحق مشاهدها متخطية وحدة الزمان والمكان ، ضاربة

في أعماق الأساطير الشعبية والروح الريفية الساذجة ، فيها من ظلال الملاحم شيئاً ومن خواص المسرح أشياء ، وتنبثق كلماتهـــا من حس مرهف بنضال الانسان وأحاسيسه المقدسة وعواطفه الجياشة .

الملك الذي شاع عنه الجبروت وتناثرت من حول اسمه الحكمة والمهابة بين الناس يظهر في (الثائرون) على حقيقته .. مخدوع بين مخادعين ، لاحول له، ولاحكمة لديه ، همه أن يقال له : جلالة الملك صاحب السلطان ، ذو الجـــاه العزيز .. ناشر العدالة وحاميها . ومملكة الظلال والضلال التي بينها تنهارعلى يدي الثائرالحق .. ابن الشعب .. القوى برجاله وبتعاونه معهم ، بإيمانه بهم وبنفسه .. إن المختار ، بطل المسرحية ، رجل كالرجال ولكن الرجال اكسبوه عظمـــة وسلطة تفلقان الصخر وتميتان القلوب رعباً .

في مسرحية « الثائرون » تتجمع قلوب أبناء المملكة من جياع ومشردين وفلاحين مظلومين في إطار قوة شعبية طليعية تناضل من أجل غد أفضـــل .. وتنتصر نتيجة النضال جموع الشعب على يد الثائرين بقيادة المختار . وتقضي على سلطة الملك واستغلال الاقطاعيين وتعطي السلطة للفعلة الكادحين . ويعرض حسيب هذا الموضوع ويعالجه في اطار انساني ومن خلال قصة مبنية بصورة حسنة . ويعتبر البناء الدرامي لهذه المسرحية من أفضل ماقدم حسيب كياني . الشخصيات معطاة من خلال الاطار العام للحوادث وتتكامل عن طريق الفعل على المسرح . وتبرز ملامحها بجلاء بماينقل ويقال عنها . وفي ظني أن بعض الكلمات التي قصد من وضعها حسيب الى اعطاء روح وشخصية المتكلم ، وضحى في سبيل ذلك بنغمة المقطع . في ظني ان استبدالها بغيرها ممكن ولايضير الشخصيات في شيء لأن المؤلف أدخل شخصياته في اطار فني وجعلها تتكلم شعراً فلماذا لايضع كل شيء

إذن في اطار الواقع الفني، لا في اطار الواقع المادي الذي نحياه ؟من مسرحيات حسيب التي تعرضت لها بالبحث خرجت بنتائج أوردها في نقاط وهي خصائص وميزات حسيب في مسرحه .. وقد يكون لها محاسنها وربما كان لها أثرها السيء في بعض الأحيان على خط السير العام لمسرحياته :

ـ شخصيات حسيب لاتستفيد من الحدث ولاتساهم في خلقه . والمسرح يتطلب الشخصية التي تنمو وتكتمل وتنضج بالحادثة والتجربة وكذلك تتوضح معالمها ونتعرف عليها عن طريق زجها في الحوادث ،المسرح حياة ، والانسان في الحياة يبلغ الكمال والاتزان والنضج على مراحل وبوصله تفاعله بالحوادث ومع الناس الى شيء من الثبات والنضج .ورغم ثباته ونضجه، يهزّ الحادثة الجديدة ويتفاعل معها ويخلقها أحياناً لأن بها حياته .

ـ يلجأ حسيب في كثير من الأحيان الى الظهور على حساب شخوصه، ويعلن على لسانها بكلمات وآراء لاتتسع من كيانها .. انه يبرز لنا في مسرحياته من خلال السطور وفي أجسام الشخصيات .فهو (نذير) في مسرحية «قارعوا الأبواب» و(صباح)في« العتالون » . أما حين يغيب هو عن المسرح وتبرز شخوصه ،فان عمله يأتي اكثر انسجاماً ،كما هي الحال في« الثائرون » ، « في الحارة » ، « الخطيئة » .

ـ يحاول حسيب دوماً أن يعطي صورة من الحياة الواقعية وتسيطر عليه هذه الفكرة لدرجة أنه يعطيك الصورة من اكثر من جانب في مسرحية واحدة ـ وكأنه يعرض آراءه في مقاله . ولذلك تتعدد الأهداف في المسرحية الواحدة وتكثر المحاور التي تعرض حولها القضية ،فيؤثر ذلك على البناء العام للمسرحية ـ ويضعفه . وقد تكون هذه الميزة أو هذه الخاصية ملازمة لقاص .. ولكنها لاتخدم الكاتب المسرحي كثيراً .

- محاولة تقصي الطرفة أو طرافة الحديث والجملة ، عند حسيب ، قد تؤثر على السير العام لحوار الشخصيات وتناسق هذا الحوار مع تركيب الشخصية.

هذه ميزات وخصائص عامة ، قد يشارك حسيب فيها كثيرون من كتابنا المسرحيين ، لاسيما من كانوا قصاصين منهم قبل أن يتجهوا الى المسرح.

وننتقل الآن الى الكاتب الآخر الذي ظهر عمله نتيجة مسابقة وزارة الثقافة سنة ١٩٦٣ ودار حول عمله حوار طويل في الصحف.. أعني يوسف مقدسي مؤلف مسرحية دخان الأقبية. قدمت هذه المسرحية في المسرح القومي ، وأخرجها أسعد فضة ، ولم ينشر المؤلف بعدها أية مسرحية فيما أعلم. وهي مسرحية يتمثل فيها صراع الانسان المظلوم الذي يعاني من الشقاء ويسعى لتحقيق أحلامه في ان يكون له بيت وزرع ودجاج.. في أن يحس دفق الحرية ملء عروقه ، وأن يتمطى تحت الشمس في الضياء البكر بعيداً عن رطوبة أقبية الاستكانة والمذلة والعوز. كما تبرز فيها ملامح من الصراع الطبقي بين الفلاحين الكادحين وبين الاقطاعي صاحب الأرض ورأس المال الذي يسحق بماله كراماتهم ويهتك اعراضهم باذلاً ثمن اللحم المستباح ويحصل على مايريد.

وتبرز في هذه البيئة نتائج مثل هذه الاوضاع الاجتماعية ، كالجهل والخوف من السلطة ومحاولة التمسح بالقوي والتزلف له والانصياع لمطالبه عندما يلوح بالثمن أو بالسلطة.

وقد وفق الكاتب باختيار الموضوع ، إلا أنه لم يكن بمثل ذلك التوفيق في معالجته. فهناك ضعف في البناء عموماً وخطأ في توزيع المهام على الشخصيات أو بالأحرى في تكوينها. وقد برز ذلك خاصة حين جعل المؤلف بطله الذي يمثل الثورة والسخط على الإقطـــاع هو العجوز الذي تربى في ظلال الحكم التركي

ولم تعرف عنه بوادر الثورة ، وخدم الاستعمار الفرنسي حتى احيل على التقاعد .. ان مثل هذا الشخص لا يمثل حركة تقدمية أو نظرة طليعية المجتمع اشتراكي ويناضل طبقياً . كما ان حوار المسرحية يميل الى التطويل والى اسلوب البحث والدراسة في بعض مقاطعه حتى انه يجعل بعض المشاهد غير محتملة .

ومن شعرائنا الذين جذبهم المسرح إليه فكتبوا له محمد الماغوط وعلي الجندي وعلي كنعان وممدوح عدوان .

فقد كتب محمد الماغوط مسرحية بعنوان « العصفور الأحدب » تقع في ثلاثة فصول .. يقول الاستاذ الماغوط مؤلف المسرحية على لسان الأمير في مسرحيته « إن كل كلمات العالم لا تملأ غمداً فارغاً أو كوباً على طاولة . » . فهل ستملأ كلماتي ـ مضافة إلى كلماته وإلى كل ماقيل ـ ذلك الفراغ الهائل الذي يخلفه موت الضمير في انسان ؟ أم إن الكلمة سلاح فعال .. . ومن هذا الايمان بالكلمة وبرسالة قائلها أريد أن أرفض قول الشاعر ذاك لأقول : إن كلماته وصوره التي طرحت في مسرحية (العصفور الأحدب) أزمة الإنسان الذي يعاني حتى العظم تجربة مرة على أرض ارتبط بواقعها وواقع اناسها وحمل همومهم كالحمال ملح ... أقول : تستطيع تلك الكلمات أن تملأ أكثر من غمد فارغ وأن تبعث أكثر من قلب فارغ على الامتلاء ، وأن تحرك أكثر من خمس اصابع بايمان كامل .

ليست « العصفور الأحدب » بالمسرحية التي تسيطر عليك حوادثها فتشدك على مقعد حتى اللهاث ، ولكنها المسرحية التي تصفعك صورها .. فمؤلفها لم يعر الحوادث أهمية كبيرة . ومن هنا تبقى فكرة تلخيص حوادث المسرحية محاولة مهددة بالخسران . ولكن لابد من المحاولة مع ذلك . كهل ، وقزم ، وشاب مصاب بالشذوذ الجنسي ، وأناس ، وأناس أخر سجناء في قفص ما .. في صحراء

ما ... في زمان ما .. يعانون القهر والوحشة ... يضغون آلامهم وآلام الغير .. ويعضون على شفاههم كما يعض الوحش سلاسل تربطه ... يعتقون دم الجراح في قوارير الحقد ، وينتظرون اليوم الذي ينقضون فيه على أعداء الإنسان .. أعداء الفلاح المهمل ، والطفل المريض ، والأرض التي تشققت من العطش، ولا ماء .

وفي مكان آخر .. في قرية على تخوم الصحراء .. تجمع الفلاحون وكأنهم في يوم الحشر .. وقوفاً .. من حولهم غبار .. والأرض غبراء ، والظروف سيئة ، والمرض والفقر والجوع كلها لاترحم . انهم ينتظرون الفرج ولافرج . من المدينة سيصل مهندس زراعي .. ولكنه يصل ويذهب دون أن يروه ، ويأتي بدلاً عنه مندوب صناعي لايظهر إلا صورة مؤلمة لمعاملة الدولة للفلاحين في تلك الفترة . وفي هذا المشهد يظهر المأغوط قوة الظروف ومقدار تأثيرها على الانسان . فالجد الذي كان لاينحني ليلتقط ذراعه إذا بترت .. ينحني الآن ليعطي ورقة للمندوب الصناعي .. إن أهل القرية جميعاً ، هدت عزائمهم الظروف السيئة وأذلت كبرياءهم ومرغت بالوحل جبين هذا الجد الذي كان مثال الرجولة والذي لايعطي الآن إلا مثالاً للذل والخنوع .

الناس في مسرحية العصفور الأحدب يعيشون في ظروف لا إنسانية .. إذا هتفوا مطالبين بالحب والمطر ، حصدهم الرصاص وسلخت جلودهم بلارحمة ، وإذا سكتوا ، ماتوا قهراً وجوعاً وذلاً .

وفي يوم من الأيام يصبح الكهل ، الذي كان سجيناً ، أميراً متنفذاً ، ويصبح الشاب المصاب بالشذوذ قساً .. ويحكم الكهل ... الذي كان يقول للناس عن نفسه : عندما كنت أجتاز الصحراء وحيداً وقذراً في طريقي اليكم .. لم آكل عشباً يابساً فحسب ، بل أكلت طيوراً حية أنهت تغريدها في أحشائي ،

أكلت رملاً في الصحراء وسحقته بين أضراسي في السجون كي أضمن قوة المسير والانحدار اليكم ... إلى الوطن ، وعندما يحكم هذا الكهل يتفجر حقده الواناً من التعذيب .. ويتنكر لأصدقائه وللشعب ولرفاق السجن كالقزم وغيره !! كيف يتنكر الإنسان للتجربة التي عاشها وأحس أبعادها ؟ كيف يتنكر لمبادئه .. كيف يخون ؟ هذا هو ما يؤلم القزم صديق الكهل ...

وكيف يتقنع ذلك الشاب الشاذ بلبوس غير لبوسه ليكون الأفعى في الحرير ؟! ليس غريباً ألا يفهمك انسان لم يعش ظروفك ، ولكن أن يخون التجربة من عاشها فذاك هدر لكرامة الإنسان ولقدسية المعتقدات والمبادىء .

هذه قضايا يطرحها محمد الماغوط في مسرحيته ، وليس من الصعب ارجاعها إلى قواعدها ومصادرها في حياتنا الاجتماعية .

من غير الممكن ضغط مسرحية في صفحة ، كما أنه من المستغرب ضغط حياة ذلك الإسكاف الذي احتج هو وأطفاله على الجوع والاهمال فحملوا سنابلق قمح للحاكم وكان جزاؤهم الموت ... أقول لايمكن ضغطها كما ضغطت حياته في بطاقة أو حاشية على ورقة . إن الماغوط يعيش مشكلة الإنسان المعذب ، الانسان الذي يعاني وتنتهك انسانيته . ومن خلال معاناة عميقة يكشف في صور غنية فذة أخاذة ، واقعه وأفكاره . والصور الصاعقة المطرزة بالدم والغيوم وسنابل القمح والسياط الملتصقة بالجراح والأشجار التي تنشب مخالبها في الربيع .. تستولي على الشاعر ، وتجبره أحياناً على الاسترسال في الحوار . وقد تجلى ذلك في الفصل الأول وفي أحيان أخرى تكون الصورة سبباً في خلق حادثة وتطورها .

ليس من السهل العثور على شخصيات متكاملة في المسرحية ، وتجمعها في

نفس الوقت وحدة الأضداد (١) بحيث ينشأ الصراع المسرحي وتتكون الدراما. لقد حدث هذا في بعض الفصول، فرأينا شخصيتين مثل الجد والجدة في الفصل الثاني. ولكنه لم يحدث في المسرحية بصورة تامة، ويمكن أن نرد ذلك الى عدم وضوح هدف واحد يربط المسرحية ويستقطبها منذ البداية حتى النهاية ويحكم تطور ونمو وسير احداثها.

ان شخصيات الماغوط في هـذه المسرحية، حملة أفكار وصور ومشاعر مشحونة بالانفعال الصادق بم يهتم المؤلف يهتم بالتركيز على الشخصيات والحوادث وتسلسلها قدر اهتمامه بالصور اللماحة وتوثب الأفكار والمشاعر. ويمكن ان نجمل المآخذ على مسرحية (العصفور الأحدب) بتعدد الأهداف والفكر الأساسية، وتعدد الشخصيات دون أن تجمعها وحدة الأضداد وضعف الحبكة المسرحية والاستطراد. ولابد من الاشارة هنا الى تأثر الماغوط بالسيرياليين. فقد بدا ذلك واضحا في اساليبه وصوره. ولقد اطلعت على تجربـة مسرحية ثانية للأستاذ الماغوط بعنوان (آخر العنقود) وبدت لي أكثر تكاملاً في بنائها المسرحي، ولن أتحدث عنها لأنها لم تنشر بعد.

أما علي كنعان صاحب «درب الواحة» فقد قدم للحركة المسرحية في سورية «سد مأرب»، وهي المسرحية التي عرضها المسرح القومي باسم «السيل». وكتبت بعد حرب حزيران فاتحة تحول في أدب المسرح، كما هي الحال في جميع مجالات الأدب والفن والحياة الاجتماعية عموماً. وتبرز في هذه المسرحية مرارة المأساة على شفاه الشاعر وفي كلماته:

(١) اي ان تجتمع شخصيتان أو أكثر حول موضوع او شيء وتلتقي اهدافها فيه ويبدأ تنازعها من اجل بلوغه او الحصول عليه.

« السيل يا عرب
السيل يا نشامى
السيل يا استاذ ... يا مختار
يا شيوخ .. يا شباب
الزرع ... البيوت .. الاطفال
يا حسرتي ، ضاع التعب
وضاعت العيال
أين الرجال ؟
كأنهم ماتوا ... !
تحولوا الى حريم !!
والف عذر منك يا اسماء ، يا خنساء ، يا خولة .
كأنما بطون امهاتنا من معدن آخر
غير بطونكن ، او كأننا نسل حرام
رجالنا صاروا بلا شوارب
صاروا بلا حسام . »

بهذه الكلمات المرة وأمثالها من الكلمات المشعة ، المليئة بحس المأساة وعنفها وعمقها ، كتب علي كنعان مسرحيته «سد مأرب» وكنـــا نعرف تلك الحكاية التاريخية القديمة عن سد مأرب حيث كانت في أرض سبأ - اليمن حالياً - أقوام عربية وكانت عدن جنات وارفة الظلال ، وقد أقيم سد في وجه المياه ليحفظ للأرض الري وللخيرات دوام التجدد وللشعب حياة كريمة . وغفــــل القوم عن ترميم السد لفترة ورأوا فأراً وفئراناً تخترقه وتلعب فوقه فاستخفوا بالأمر ، ولم يتوجسوا منه خيفة حتى جاء وقت انهار فيـــه السد وجرف الجنات وأصبحت الحضارة أثراً بعد عين ، وهاجرت القبائل العربية الى بلاد اكثر خصباً .

من هذه الحكاية أخذ علي كنعان أمثولة .. رأى صورة عنها في تاريخ

العرب الحديث ، وما زلنا نعاني من آثارها ونصارع في مختلف الجبهات ، انه الواقع المرير الذي تعيشه الامة منذ عام ١٩٤٨ وحتى الآن .

فقد ظهر الفأر في فلسطين ، بضع مئات من الصهاينة ، فقال العرب : لاخطر هناك ، ونحن عرب اكارم شيمتنا الجود وضيافة الجار وحمايته . ولكن الفأر نما وتكاثر وأخـــذ يقضم جذور شجرتنا الوارفة الظلال ، يريد أن ينتزع جذور قوميتنا العربية من أرض فلسطين بل ومن الأرض العربية ، ان استطاع ، ولم تتنبه الجماهير العربية الى الخطر الا بعد وقوع المأساة عام ١٩٤٨ واستمر العرب بعد عام ١٩٤٨ يستخفون بقوة اسرائيل الى أن هاجمنا السيل مرة عام ١٩٥٦ ومرة اخرى عام ١٩٦٧ .. وما زلنا نتصارع ونتشاور ونبحث عن شكل من أشكال الوحدة كي نحشد طاقاتنا في ظله ونقف في وجه الفأر الذي اصبح جيشاً لجباً . نتنادى ونضيع النداء ، ويحفر بعضنا من بعض ، ويحفر بعضنا الحفر للآخر .. والعدو يقوى في ظل انقسامنا ويزداد خطورة وغطرسة واستخفافاً بقدراتنا وبمقومات شعبنا .

لقد طرح علي كنعان هذه القضية الأساسية من قضايانا القومية ، وأبرز أكثر جوانب الصراع فيها من خلال اطار مصغر .. فأخذ قرية من قرى الريف العربي تجدها في سورية كما تجدها في الأردن أو في الجزائر .. واختار نماذجه من سكان القرية بحيث ينطبق واقع العلاقات بينهم والصراعات التي يعيشونها ويجسمونها على أغلب أوضاع الناس في الوطن العربي .

في القرية أحياء فقيرة وأكواخ وبيوت من طين يهددها السيل في كل ساعة ، وفيها أيضاً بيوت في الأعالي .. قصور يسكنها السادة : المختار والأعضاء ويدور في فلكهم الواعظ . وفي القرية ينشب صراع طبقي واضح ويبرز في كل

مجالات الحياة ، ويعاني المرارة من يشعر بحدة هذا الصراع ويعيشه بوعي لأبعاده ويتعرض يومياً لنتائجه الملموسة .

في مدرسة القرية يبرز الصراع بين أبناء الأعضاء وابن المختار من جهة وبين المعلم من جهة أخرى . اذ يطالبونه بأن يضع أسماءهم في رأس القائمة وبالا يذكر اسم ابن الأرملة — احمد حزما — قبل اسم — حمدو الصالح — ابن المختار . وحين يحاول المعلم أن يقنع التلاميذ بأن هذه هي المساواة وهذا مايقتضيه النظام .. يقول التلاميذ بكل بساطة : «نحن مقتنعون ولكن أولياءنا يقولون لنا : طالبوا المعلم بأن يضع اسماءكم في الأول فانتم ابناء المختار والأعضاء .»

وينعكس هذا الصراع انعكاساً أوسع وأحد بين المعلم والناطور وبعض الشباب التقدميين في القرية من جهة ، وبين المختار والواعظ والأعضاء من جهة أخرى . فكل قضية في القرية ينظر اليها من وجهتي نظر مختلفتين : وجهة نظر سكان الأعالي أصحاب السلطة والوجاهة والغنى — الرجعيون الجهلة — ووجهة نظر سكان الاكواخ وبيوت الطين الفقراء الذين يريدون أن يسيروا بوحي من العلم خلف المعلم . ويأخذ هذا الصراع صورة الكيد والتآمر والوقيعة من قبل الجهة الأولى التي تريد التخلص من الشباب بأية وسيلة . ويجتاح السيل القرية — ربما للمرة الثالثة — فيحطم البيوت المنخفضة ويهدد البيوت العالية ولكنه لايمسها . ويتقدم المعلم على رأس وفد من الشباب ليطلب من أصحاب الغنى أن يمدوا يد العون .. ولكنه لايلقى إلا الشماتة . ويفهمونه ان السيل قدر محتوم وانه لاسبيل إلى دفعه إلا الصبر وتقديم الأضاحي وتطهير النفس والتقرب من الله والاقتناع بتعاليمه ولاسيما تلك الآية التي تقول : « وجعلنا بعضكم فوق بعض درجات . » والسيل بنظرهم عقاب من الله لهذا الشعب لأن فقراءه ناوؤا أغنياءه .

ويزداد تآمر المختار والأعضاء على الشباب ، ويقتلون أحدهم أثناء انشغال الجميع بدفع بلاء السيل ، ويستعمل المختار لذلك بعض رجال الدرك . ويدرك المعلم وغيره أن رفيقهم قتل بيد « زلم » المختار ، ولكنهم لا يستطيعون الآن فعل شيء .

ويهدد السيل البيوت من جديد، ويتشاور الشباب فيما بينهم، فيقررون بناء سد كبير يقف بوجه السيل، ولكن يلزمهم الدعم المادي الذي يملكه أبناء جلدتهم ولكن من طبقة الأغنياء. ويقرر المعلم أن يخوض معهم تجربة اقناع أخرى، وهنا تحدث مفاجأة . فالمختار يعد خطة لضرب اولئك الشباب ببعضهم وذلك بزرع الشقاق بينهم، ويستغل في سبيل ذلك حادثة معينة. فالمعلم يحب ليلى اخت عبده احد رفاقه، وقد اتفقا على الزواج وفي الاجتماع يفتح المعلم الحديث ليتكلم في أمر خطر السيل ويؤكد ضرورة التحام القوى في القرية للقيام بدفع الخطر ، ولكن المختار يحول الحديث الى موضوع الزواج وينادي الواعظ ليعقد قران المعلم . . وهنا يشك رفاق المعلم به فينفضون من حوله ساخطين، ويضطر هو الى العزلة بعد أن وقع ضحية غدر المختار وسوء فهم رفاقه لمقاصده ونواياه وما دبر له . ويقرر الشباب التقدميون - وعلى رأسهم ناطور القرية وصالح - أن يبنوا السد بأيديهم ويقيموه بالاعتماد على قوتهم الذاتية دون الاستعانة بأحد . وهكذا يطرح على كنعان في النهاية ضرورة لقاء القوى التقدمية ، ومبـــدأ الاعتماد على النفس لمواجهة العدو .

هذا هو الخط الرئيسي الذي اعتمده على كنعان في مسرحيته، وقد ركز بشيء غير قليل من الجودة على هذا الخط فأثاره . ولكنه لم يكن الخط الوحيد

في المسرحية . فبالإضافة الى هذه الفكرة الأساسية ، طرح عدة أفكار أخرى أوضحها بشكل جيد .

إلا انني لمست في المسرحية بعض نواحي الضعف ، ومن الممكن تلافيها عن طريق اعادة النظر بترتيب الحوادث وبنائها تصاعدياً بحيث تمهد لصراع متصاعد منطقي وتعطي للبناء المسرحي قوة ودفعاً نحو الأفضل . ولا بد من الاشارة الى أن الرمز الذي استخدمه، أو فكرة بناء السد التي طرحها، قد تقود الى غموض مضلل في بعض الأحيان .. فليس المقصود بالدعوة بناء سد بين العرب واسرائيل الموجودة الآن في فلسطين المحتلة وابقاء الأمر كما هو عليه، وانما المقصود اقامة قوة رادعة تحمي الكيان العربي والوطن العربي من الطامعين به ومن أية جهة قدموا .

وقد خاض ممدوح عدوان تجربة الكتابة للمسرح أيضاً فقدم لنا مسرحية « المخاض » ، وهي مسرحية شعرية في عدة مشاهد تدور حوادثها في ريف ساحلنا السوري وبطلها رجل شعبي قست عليه الظروف وآذاه ظلم الاقطاع وجور السلطة فثار على ذلك كله ولكن ثورته تجلت في صورة نقمة على رجال الدرك الذين يمثلون وجه السلطة بالنسبة له ، فأخذ يقاومهم وهم يطاردونه .. يقتل منهم فيزيدون هجماتهم عليه ويقلبون القرى والجبال بحثاً عنه وهكذا أصبح شاهين بطل المخاض « فراريا » أخا الليل والذئب والوعر . وأخذت صورة شاهين تكبر في أذهان الناس ، وأصبح اسطورياً لدى البعض .

ولم يكتسب شاهين بهذه الصورة التي أبرزه بها ممدوح عدوان صفة الثوري، ولكنه كان متمرداً أو خارجاً على القانون . وبقي تمرد شاهين ومن قلده من الأشخاص، تمرداً فردياً لا يعرف هدفاً محدداً . انه تمرد تكمن دوافعه في الواقع

السيء الذي عاشه وفي الظروف القاسية في ظل الاستعمار والإقطاع، ولكن هذا التمرد أخذ صورة الاعتداء على رجال بسطاء هم الدرك .

لقـــد التقط ممدوح عدوان صورة الثورات الفردية المجهضة التي كانت انتفاضات في ظلام ليل الإقطاع والاستعمار والنظم الرجعية .. تلك الانتفاضات التي عبرت عن طموح الناس للخلاص من الجور، وجعلتهم يتآزرون مع شاهـــين ويخبئونه .. ولكن تلك المؤازرة بقيت محدودة وغير واعية ، ولم تأخذ شكلاً جماعياً منظماً هادفاً .. ولذا أجهض تمرد شاهين وقتل وانتهى بعده كل شيء .

ولو أن المؤلف ركز على فكرة ولادة الثورة الجماعية في الريف نتيجة لاجهاض الثورات الفردية ولاكتشاف عدم جدواها ، لعمق مضمون مسرحيته ولأبرز سبباً من الأسباب المساعدة على ولادة الثورة ، ولكنه لم يفعل . ونلاحظ في هـــذه المسرحية اتجاه المؤلف الى المواضيع الشعبية واستقائه منها ، ومحاولته ابراز الجانب الشعبي في حوار وأغان مثلت بعض الفولكلور في الريف .

بقيت أعمال مسرحية كثيرة لعـــدد من الكتاب كسعد الله ونوس ونواف أبو الهيجاء ووليد مدفعي وعلي الجندي وصدقي اسماعيل ومراد السباعي وعدنان مردم ، وهي أعمال عديدة وسوف أفرد لهذه الأعمال بحثاً خاصاً مكملاً يوفيها حقها من العناية والتقويم وبعدها سألخص معظم الظواهر العامة المتعلقة بحركة المسرح في سورية ولا بد من الاشارة الى أن النصوص التي سبق وتعرضت لها عالجت مواضيع مختلفة وشديـــدة الصلة بأوجه حياتنا الاجتماعية والسياسية ، وطرحت بعمق وصراحة وأصالة عدة قضايا يعاني منها مجتمعنا وتعيشها أمتنا .

كما ظهر في تلك الأعمـــال تأثر كتابنا بالاتجاهات الأدبية العالمية وتفاعلهم معها ومحاولاتهم الجادة لتفهم أصول هذا الفن المسرحي الوافد علينا

وامتلاك ناصيته . . كما تبرز بجلاء محاولات كتابنا لربط انتاجهم بجذور الحضارة العربية وبالأرض والانسان العربي . وسوف يكسب هـــذا مسرحنا سلامة الأساس الذي ينطلق منه ، كما سيعطيه نكهة خاصة وميزة تفرده وملامح هويته بين الآداب المسرحية في العالم .

إن طعم المشكلة العربية والقضية الاجتماعية النابعة من معايشة انساننا لقضاياه ومعاناته لمصيره هي التي تعلق على شفاه كتابنا وتنطلق بهـــا شخوصهم ، وهذا هو الامل الكبير بإمكانية تميز حركة المسرحية العربية وشموخها في المستقبل واثباتها لذاتها كحركة لها أصولها وميزاتها ونظرتها للانسان .

وقد برز أيضاً – وبشكل واضح من خلال النصوص التي تعرضت لهـا – التزام الكاتب بقضايا الامة العربية وتعبيره عنها ومعايشته لأحداثها على مستوى الوطن العربي الكبير .

ولم تغب النظرة الانسانية العامة عن كتابنا ، مما يجعلنا نتفاءل بشمولية مسرحنا وانسانيته وعالميته في المستقبل .

إن حركة التأليف المسرحية في قطرنا طموحة وواعية ، ويبذل فرسانها جهوداً لتذليل الصعاب العديدة التي يواجهونها ، سواء في تأصيل حركة مسرحية في التراث الادبي وفي نفوس الجماهير ، أو في التغلب على الصعوبات التي يفرضها وفود فن جديد ذي أصول لا عهد لنا بهـــا . . . أو قلة العناية بانتاجهم سواء من قبل المسارح أو جمهرة الناس . . كما أن حركتنا الآن هي في أحوج ما تكون لتقويم موضوعي صريح وكامل ودقيق لا تدخل فيه أية اعتبارات أخرى حتى تستطيع الوقوف على أساس ثابت . والمرجو أن يتوفر لها كل هذا .

عبدالله أبوهيف

« بهيجة : هه يا استاذ ؟! قلت إيه حضرتك ؟! مش حتقدر تلاقي لي حل ؟..

المحامي : على كل حال ياست هانم .. القانون مش معانا لغاية دلوقت .. القضية متشعبة .. عاوزه بحوث واستشارات وفتاوى شرعية كبيرة قبل مانرفع أي دعوى !

بهيجة : أنا عاوزاه يتسجن .. ما يهمنيش اللي راح قد مايهمني انه يتسجن واشوفه بعيني لابس الكلبشات في ايديه ..

جبر : واحنا حنسيبه ؟! ماهو دعوتنا حتقام على اساس استرداد المبالغ اللي أخذها ، وفي الوقت نفسه لثبت عليه النصب والاحتيال .. مش كده يا استاذ ؟!.

المحامي : طبعاً ؟! احنا حنطالب بتطبيق كل مواد قانون العقوبات فيا يتعلق بجرائم النصب والتدليس .. والطلق اللي مايصيبش ما يخبش .. بس المهم الست مستعدية ؟!

بهيجة : من بكره يامتر .. ارفع الدعاوى اللي على كيفك ..(١) »

---

(١) مسرحية « الناس اللي تحت » طبعة دار النديم ص ٨٤ .

هذه عينة حوارية ليس لها امتياز عن غيرها من العينات، ومن هذه العينة نكتشف أن هناك صراعاً بين فريقين، وجماعة أخرى قد تختلف أشكالها وهيئاتها واسماؤها، إلا أنها تتفق حول مبدأ واحد هو «**من أين تؤكل الكتف**».. ثم يجسد هذا الصراع شخصيات مألوفة، نعايشها كل يوم، بوجوه مختلفة، واسماء مختلفة، ولكنها أبداً تبقى محملة بسماتها الطبقية والتصاقها الاجتماعي بفئات معينة من الشعب. وقد تجلى هذا الصراع في **مواقف** معبأة بنذير التغيير والابداع.

ونعمان عاشور كاتب هذا الحوار يوضح أن خط الحدث قد لا يصل الى قمة التوتر، حيث يبدأ التعقيد في المسرحية، وانما يضعك في قلب الحدث منـــذ المشهد الأول وحتى الختام، وهو في هذا كله غير ملزم بوصف الدواء، بل يكتفي بوصف المرض، انه **يقدم شريحة اجتماعية نابضة بالحياة**..

وبذلك اثبت نعمان عاشور أن ولادة جديدة للمسرح المصري قد تمت، وأن جيلاً ثانياً أصبح يتنفس ويطالب بمكانه الحقيقي في مسيرة المسرح المصري. ومما لاشك فيه **أن مسرحية «الناس اللي تحت» كانت فتحاً جديداً بشر بملامح جيل كامل هو الجيل الثاني، اذ حطم نعمان عاشور بهذه المسرحية تقليدية مسرح الحكيم، مبشراً بالواقعية، الواقعية الجديدة والواقعية النقدية**..

فلم يعد المسرح مجرد قضايا فكرية تلبس أثواب الشخصية، وتحلق في أجواء الزمان والمكان، من خلال عقدة المسرحية ووقفاتها وتركيزاتها.

لقد تبدل الايقاع، وتغيرت مواقع الصراع، واكتسب الحوار حيوية جديدة متميزة، وصارت «السرعة» تتعلق «بالوضع الاجتماعي المعين» بعد الثورة.. **فانقادت لغة المسرح الى التلقائية والبساطة لتحقق التقاليد الدرامية**

التي وضعت القضية الاجتماعية نصب أعينها كحل جزئي لمشكلات ثورة ٢٣ تموز .. ببساطة لقد أصبح الفن يمتاح من معين الواقع المتغير والمتجدد ليعود اليه وقد اكتسب قيماً جديدة تساعده على الاستمرار والحياة .

وقد سار الجيل الثاني كله في درب نعمان عاشور يحوم حول القضية الاجتماعية يستنزفها قطرة قطرة ، ويندر أن تخلى كاتب منهم عن هذه الطريق ، ولعل هذا مادعا محمود امين العالم الى أن يقول بعد سنوات من الانطلاقة :

« ان الحدث الاجتماعي ما زال أرقى من الحدث الفني عامة ، والحدث المسرحي بوجه خاص »[1] .

وهذا أيضاً ما يسهل علينا تحديد مسارات هؤلاء الكتاب الذين يؤلفون الجيل الثاني . ويبدو أن صراع الأجيال في مصر يفقد وجهه ومذاقه ، اذ أن التسيب في علاقة هذه الأجيال بعضها ببعض متمكن في نفوس كتابنا ولا سبيل الى إزالته ، ولما كنا بسبب حركة أدبية وفنية نظيفة ، لذا سنحاول أن نعرف شيئاً عن صراع الاجيال في المسرح المصري .

أزمة المسرح العربي :

ان نعمان عاشور ويوسف ادريس ورشاد رشدي وسعدالدين وهبة والفريد فرج هم ابناء الجيل الثاني ، لاننا سنعتبر بداية الستينات تأريخاً لحركة الجيل الجديد . تدعونا الى ذلك أسباب موضوعية وذاتية كثيرة سنذكرها في حينها .. وما يهمنا الآن هو كيف تسوء العلاقة بين جيل وآخر حتى تتوقف عطاءات الجيل عند نقطة ما ، حيث تصح لفظة الموقف العنيد كتعبير أولي عن هذا الصراع .

* * *

(١) مجلة المسرح ، ع ٣٠ ، ص ٦٩ .

لقد توصل توفيق الحكيم وهو في باريس إلى قناعات وهي : افتقاد المسرحية في التراث العربي ، يقابلها الاندهاش التام أمام المسرح الفرنسي والاغريقي ، مما جعله يعود إلى القاهرة مشدوهاً يفكر بكتابة مسرحية فكرية تحاكي هذه الأعمال التي رآها(١) . وظل توفيق الحكيم سيد المسرحية العربية يرعب كل من يحاول الاقتراب من هذه المنطقة المنزوعة السلاح « منطقة المسرحية العربية » حتى بدا للكاتب الشاب أن المسألة صعبة ومتعبة ، وأن من يحاول الرقص على البارود ، فعليه أن يتحمل نتائج انفجاره .

انكسار الطوق وصراع الأجيال :

إن الفرح الغامر لكتابة عمل مسرحي عربي كان الدافع الأول للكتاب الذين جاؤوا بعد الحكيم . ورغم كل الصعوبات لم يكن الحيار مطروحاً بعد ثورة تموز ، فازداد التعلق بهذه القناعة .. وبذلك كان ميلاد الجيل الثاني . ونحن نستطيع أن نقول على ضوء هذه العلاقة :

إن مجمل ما يبعث الخوف هو عدم الثقة بين جيل توفيق الحكيم ، والجيل الثاني وبلحقه الجيل الجديد ، لدرجة الاستماتة .. وذلك في سبيل مواقف حتى ولو كانت متشنجة ، دب الاحتضار في أوصالها . فجيل توفيق الحكيم يعتبر أن الساحة الأدبية حكر له دون غيره ، وعلى هذا يمكننا أن نوجه التهمة أو الادانة إلى جيل لأنه لم يتخط الجيل الذي سبقه ، أو جيل لم يثبت وجوده بعد ... وبهذه الحالة فإن صراع الأجيال بحد ذاته ما هو إلا تمرد على « وضع معين » ثم تغيير هذا الوضع للتعبير عن ظروف جديدة فرضت نفسها على منطق الأحداث . يقابل هذا التمرد « رد فعل » من الجيل السابق .

(١) راجع «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم .

وهذا ماحدث مع جيل نعمان عاشور إزاء مسرح الحكيم التقليدي ..
ففي وقت ظهور « الناس اللي تحت » و « الفراشة » و « المحروسة »[1] كان مسرح الحكيم يقف موقفاً مضاداً من هذه الأعمال ، ولكن استقبال الجمهور لهـذه المسرحيات التي تتحدث عن قضاياه اليومية برهن بما لايدع مجالاً للشك على أن الجيل الثاني يجب أن يستمر .. وهذا ما كان[2] ، فصار النص المسرحي يمثل على الخشبة كما حافظ على مرتبة الكلمة المقروءة[3] .

التمام والاختلاف :

وسرعان ماتحددت ملامح هذا الجيل ، لقد جمعتهم **الواقعية والمشكلة الاجتماعية** دون أن يفقد أحدهم ملامحه الخاصة . إذ أن جل اهتمام هؤلاء الكتاب كان ينصرف إلى النقد الاجتماعي ، وان اختلفت أشكال هذا النقد .

فاستخدم رشاد رشدي الحوار الداخلي (المونولوج) للتعبير عن معطيات الشعور وتيـــار الوعي ، وسعد الدين وهبة شغف بالرمز دون أن ينتمي إلى المدرسة الرمزية بمعناها الفكري فظلت مسرحياته مشدودة إلى الواقع بخيط من الخيوط .

ويوسف ادريس اهتم بالشكل باحثاً عن المسرح العربي (أو المسرح المصري كما يصر على ذلك أغلب كتاب مصر) كي يستوعب طموح الانسان في أن يتوصل إلى الحب والحرية والفرح .

---

(١) المسرحية الاولى لنعمان عاشور والثانية لرشاد رشدي والثالثة لسعد وهبه .

(٢) وبالطبع إن الصراع لم ينته بين الحكيم والاجيال التي تلته . وهـذا حديث آخر . اقرأ رد توفيق الحكيم على نفسه تحت اسم ق.م في الاهرام .

(٣) لعل هذا ماأجبر الحكيم على كتابة مسرحياته الاخيرة « كالصفقة » و « بنك » القلق .

أما نعمان عاشور فقد مزه واقع الطبقات الدنيا فالتصق بالمشكلات المرحلية يكتب عنها دون ترويق ، ولهذا يمكن أن تؤخذ مسرحياته وثائق بعد تاريخ .. ولكن ألفريد فرج يلجأ إلى التراث كي يلبسه جوهر حركات العصر برؤيا فكرية واضحة .

وبذلك قدم لنا رشاد رشدي الفنان من الداخل ، ويوسف أدريس الدفاع عن الشخصية الانسانية ، وسعد الدين وهبة الكتابة للثورة ، ونعمان عاشور الدفاع عن مصالح الطبقة الفقيرة[1] ، وألفريد فرج الأبجدية المسرحية .

لقد تمكن ألفريد من الامساك بروح المسرح ، فتميزت عطاءاته بالأصالة والمعاصرة بآن ، على خلاف مايقوله جلال العشري[2] .

مؤشرات صغيرة :

من هذه الأرضية كان نتحة تفكير الجيل الجديد نحو الخلق والابداع . لذا سنعمد إلى وضع نقاط أساسية تفيدنا في الكشف عن هوية الجيل الجديد ، وهي بدهيات أكثر منها اكتشافات :

- محاولات توفيق الحكيم التجريبية لمجاراة المذاهب المسرحية الجديدة « ياطالع الشجرة — لزوم مايلزم — المقال التمثيلي » .
- المشكلة الاجتماعية لازالت تشغل مايقارب ٩٠٪ من الصفحات التي يكتبها فنانو الجيل الثاني .

---

(١) قراءة واحدة لاعمالهم الاخيرة تبين مدى التصاقهم بهذه الاشارات .

(٢) جلال العشري أسير لفظته الناقدة ، ومعجب بكل كلمة يكتبها ، وهذا مايجعله يطلق أحكاماً باطلة .

● طرح قضية النكسة ، وتنوع استجابة المسرحيين على اختلافهم لها، وتأثرهم بها .

● محاولات الابادة والفناء التي تتعرض لها الأمة العربية ، يستتبع ذلك التفجر الثوري والتغيير السريع والنضال لتحقيق التقدم والعلم والحرية .

● الجهد الدائب لخلق المسرحية العربية في أصالتها الموضوعية لا الشكلية ، أي في « تآلف » الشكل مع المضمون ، بحيث يؤلفان حقيقة واحدة ونسيجاً واحداً .

● النزعات التشويهية للانسان العربي ، فالشخصية أو البطل في المسرحية المصرية بطل مصري « اقليمي » .

● الخلاف حول قضايا مسرحية كثيرة مثل : صراع الفصحى والعامية ، علاقة المسرح بالثورة ، والتراث ، والجماهير غياب الناقد المسرحي ، قضايا التجسيد المسرحي .

من جملة هذه النقاط نجد أن الصورة غير مستقرة ، وهي تستجد في صراعات لا تتوقف ، وقد تظهر مديحاً حاراً لكاتب جديد مثل محمود دياب مثلما تظهره لكاتب كبير مثل توفيق الحكيم أو آخر مثل يوسف ادريس . وهذا يذكرنا بصخب الجمهور وغوغائيته حين يشاهد مسرحية تستجيب لميوله الشخصية المنطقة ، ونظراته المحجوزة خلف النظارات السميكة .

الفكر في المسرح :

ان ساحة الحلبة لتكاد تبدو فارغة تماماً في الوقت الذي تمتلىء فيه بالأدعياء

والمزيفين والكتاب الجادين ، وبالرغم من أن عصر الفكر قد ساد ، لازلنا نقرأ مسرحيات ساذجة في تفكيرها لكتاب كثيرين من الجيل الثاني .

ان وهماً يسود الحركة المسرحية في مصر هو الاستناد الى تراث الكاتب الخاص ، ولذلك اسأل : أما خامر هؤلاء الشك يوماً أنهم يتواطؤن مع أنفسهم في سبيل اجهاض المسرحية العربية ؟..

قد يرسمون مايعرفونه بأنفسهم وما يتعاطفون معه ، وما يلمسونه وينفعلون به ، ولكن هل هذا هو المسرح المطلوب ؟..

اذا أسقطنا من حسابنا الاقنعة والأسماء الكبيرة ، ستغسل بقعة الضوء المنتشرة خشبة المسرح بالنور ، وتطالب بشدة الاضراب عن التزييف ،والهبوط فوق المرتفعات بحثاً عن الصدق في الفن .. قال بومارشيه : « يجب أن يكون المسرح لوحة أمينة عن أعمال الرجال » . وطالما أن بطن المسرح مبقورة ، فالرجال مشوهو الخلق ، يريدون تحطيم الحاجز بين ثقافة العلاقات الثقافية والعمل الجاد .

* * *

يقول نعمان عاشور : « يبدو ان مسرح القضايا الاجتماعية — خصوصاً في هذا العصر الذي غلبت عليه الافكار في المسرح — لابد أن يلغي الكثير من النقاء الفني ، ولا سيما اذا كان مسرحاً ملتزماً التزاماً لاصقاً ومباشراً »(١) .

إلام تدوم هذه المرحلية ؟ ومتى ينتهي التمهيد للتحولات الكبرى في الأدب والفن ؟.. لقد بحثنا في كل البيوت عن زاوية مريحة ، فجابهتنا النوافذ المفتوحة وهي تنقل الغبار والعاصفة .

ان جدار الأصوات المناهضة للتجديد والفكر والحب والضوء قد

---

(١) «المسرح والسينما» ، ع ٥٥ — ٥٦ ، ص ١٤ .

انخفض، وسقف الفن أصبح مرتفعاً في هذا العصر. يقول ألفريد فرج: «وانني اهتم باطلاع الناس على أفضل مافيهم، وربما أريد أن أبين للآخرين ان الانسان - تحت أقصى الضغوط - يمكن أن يظل انساناً»[1].

لقد كثرت اشارات التعجب واشارات الاستفهام، وتلاحقت الجمل بصورة منفرة، وصرخ الحوار مطالباً بسحق الحدث، واحتج بطل المسرحية على دوره القصير.

بلا جدال انها مطاليب عصرية جداً!

هل الآمال تعني أن نتخلص من الخوف. وأن نمكن الفرح في نفوسنا..

* * *

والآن.. هل غيّر الجيل الجديد من هذه المواقع؟.. هل أعاد لأمجاد المسرح فتوحات جديدة؟.. وهل أجاب على النقاط التي يثيرها واقع المسرحية العربية بشكل عام وفي مصر بشكل خاص؟.. ومن هو الجيل الجديد؟.

هذه مقدمات لابدّ منها لبحث ملامح واتجاهات الجيل الجديد!

(٢) «المسرح والسينما»، ع ٥٠، ص ١٥.

الظاهرة المسرحية العربية

بعد الخامس من حزيران

بدر الدين عرودكي

تمهيد

كانت هزيمة حزيران (يونيو) العسكرية التعبير الأكثر مراوة وعنفاً عن هزيمة العديد من الأبنية السياسية والاجتماعية والثقافية التي كانت قائمة حتى ذلك الحين — والمسرح واحد منها — . ومن ثم فان حدود هذا البحث ، الذي سيتناول بعض الأعمال المسرحية التي ظهرت بعد الهزيمة ، تقف عند التساؤل عما إذا كان بوسعنا اليوم أن نعتبر حزيران حداً فاصلاً بين مرحلتين مختلفتين في المسرح العربي .

ولاشك أن هذا التساؤل ينطلق من حكم نقدي على الظاهرة المسرحية العربية قبل حزيران (يونيو) . فهذه الظاهرة لم تستطع أن تقدم رؤية سياسية واضحة للواقع العربي الذي أدى الى الهزيمة : ترهص ان لم تتنبأ بها . وإلا فقد كان لابد لهذه الظاهرة — لو امتلكت مثل هذه الرؤية — أن تعتبر الهزيمة حدثاً طبيعياً ومتوقعاً ، وأن تمضي بعدها في تعميق رؤيتها في ضوء الأوضاع الجديدة التي نشأت ، وفي شحذ أسلحتها ، بدلاً من أن تفجأ وتبهر وتصعق ، وأن تنفعل وتصرخ وتسخط من ثم ، وكأن الأمر كارثة هبطت من السماء لا علاقة لها بالأرض التي حدثت عليها ولا بالناس الذين وقعت بهم ، ولا بالأبنية التي هدمتها .

لقد شاركت الظاهرة المسرحية قبل حزيران بالخديعة عندما لم تتطرق الى الأسباب التي أدت الى الهزيمة وقـــد كانت قائمة . وشاركت في التضليل عندما كانت تتطلع الى شباك التذاكر . ووقعت صك الهزيمة قبل حدوثها عندما تصالحت مع المؤسسات التي تنتمي اليها أو ترتبط بها . وكان لابــد في النهاية من أن تفجأها الهزيمة العسكرية ، وأن تنهار من ثم كل قيمها وقواعدها تحت ثقل النتائج التي شاركت في صنعها .

ومن هنا ، فان حزيران يبدو وكأنه مهيأ لأن يكون حداً فاصلاً بين مرحلتين، ولكن ذلك لا يمكن أن يتم ما لم يحدث تغيير عميق ، لا في طبيعة الرؤية السياسية التي يعالج بها المسرح مشكلات الواقع وحسب ، وإنما في تحديد وظيفة المسرح ودوره وعلاقته بالواقع : أفراداً ومؤسسات .

لا شك أن وطأة الهزيمة كانت ثقيلة الى درجة كان لابد معها من أن يحدث تغيير ما . ومن ثم ، فقد كان من المستحيل على الظاهرة المسرحية أن تستمر في وضعها الذي كان لها قبل الهزيمة بعد حزيران . ولذلك ، فلن يكون التساؤل عما إذا حدث تغيير ما ، فقد كان لابد أن يحدث تغيير ما ، وإنما عن طبيعة هـــذا التغيير وما إذا كان عميقاً الى درجة يمكن القول معها إن ثمة ظاهرة مسرحية جديدة تولد من رحم الهزيمة ، لكي تتجاوزها عن طريق طرح جديد لمشكلات الواقع الذي أدى اليها ضمن اطـــار رؤية سياسية واضحة ؟.

إن الاجابة عن هذا التساؤل تقتضي منا البحث أولاً في الكيفية التي واجهت بها الظاهرة المسرحية بعد حزيران الهزيمـــة ، والبحث ثانياً في التطور الذي طرأ على هذه الكيفية منذ حزيران وحتى الآن ، والكشف ثالثاً عما إذا استطاعت هذه الظاهرة أن تقدم رؤية سياسية متكاملة لأبعاد الهزيمة يمكن أن تؤدي الى تجاوزها انطلاقاً من طرحها مشكلات الواقع الذي أدى اليها ؛ ذلك كله دون أن ننسى عقد المقارنات ، كلما احتاج الأمر لذلك ، بين رؤية بعض الأعمال المسرحية قبل حزيران لمشكلات الواقع العربي ، والتطور الذي طرأ على هذه الرؤية بعد الهزيمة (١) .

وفي محاولتنا البحث في الكيفية التي واجه بها المسرح العربي هزيمة حزيران ، لابد أن نذكر أولاً أن هذه الهزيمـــة قد أضافت الى القضية الفلسطينية ، بطريقة مباشرة وجذرية ، ثلاثة أبعاد أساسية :

---

(١) ذلك أننا إذا كنا نتحدث عن (ظاهرة) المسرح العربي قبل حزيران ، ونتهمها بالقصور والعجز عن طرح أسباب الهزيمة قبل وقوعها ، فلا يعني ذلك =

– البعد العربي : إذ أن المسألة لم تعد مجرد استيطان صهيوني في فلسطين ، وإنما غدت غزواً صهيونياً للوطن العربي . وإذا كان هذا البعد قائماً في الفكر – والى حد ما في الواقع – السياسي قبل وقوع الهزيمة ، فانه قد أضحى بعدها حقيقة قائمة ، بحيث أن الغزو الصهيوني للوطن العربي ، إضافة الى ما تحقق منه ، يشكل التهديد اليومي المستمر لباقي الوطن العربي .

– البعد الاجتماعي : لقد كشفت هزيمة حزيران بجلاء عن التحلل والتفكك في بنيان الحياة الاجتماعية العربية ، ومن ثم فقد كان لابد أن تنكشف بـذور العطب في طبيعة المؤسسات الاقتصادية العربية ، وفي العلاقات الاجتماعية ، وفي القيم الأخلاقية البورجوازية السائدة ، وفي طبيعة المؤسسات السياسية والثقافية والتربوية التي تقف في مكان القيادة من مجتمعنا . وأبرزت بوضوح الحاجة الى الفهم العميق للواقـع العربي وحركته التاريخية ، وحاجة هذه الحركة الى دفع ثوري يؤدي بها الى تجاوز تناقضاته نحو تركيب جديد ، يمنح الانسان العربي رؤية جديدة لنفسه ولواقعه ولتاريخه ، لحاضره ولمستقبله ولمصيره ، رؤية تنعكس على اقتصاده وقيمه ومؤسساته فتحيلها الى ادوات ثورية تحقق له تجاوز واقع الهزيمة التي لم يكن حزيران إلا التعبير الصارخ عنه .

– البعد العالمي : إن طابع الصهيونية الذي يجعلها أخطر أشكال الامبريالية العالمية قد جعل من القضية العربية قضية كفاح ضد الامبريالية العالمية بما فيها الصهيونية التي تمثل أخطر اشكالها . وهو كفاح يشترك فيه الشعب العربي مع سـائر شعوب العالم في آسيا وفي افريقيا وفي امريكا اللاتينية التي تناضل وتكافح ضد الامبريالية العالمية.

ولذلك فانه لابد لهذه الأبعاد من أن تكون في الصورة التي تعكس رؤيتنا للواقع العربي في ضوء هزيمة حزيران . إذ ما دامت قد غدت واقعاً قائماً ومؤثراً على الأصعدة العربية والاجتماعية والعالمية ، فلا بد لها من أن تشكل بعض عناصر الرؤية السياسية التي يعالج بها الكاتب مشكلات الواقع . وعلى هـذا فان البحث في الكيفية التي واجه بها المسرح العربي هزيمة حزيران إنما ينطلق من وجود هذه الأبعاد في خلفية الصورة التي تعكس الرؤية السياسية للواقع العربي في مرحلته الراهنة .

= – بالضرورة – عدم وجود عمل أو عدة أعمال مسرحية محدودة حاولت ذلك. إذ يمكننا – وسوف نفعل ذلك في صلب هـذا البحث – أن نعدد هذه الأعمال التي لا يمكن أن تؤلف ظاهرة لأنها مجرد أصوات فردية لم يكن لها قبل حزيران أي تأثير تمارسه وسط ضجيج الأعمال المسرحية الأخرى التي كانت هي القوة المؤثرة ، لا في تشكيل ظاهرة المسرح العربي قبل حزيران وحسب ، وإنما في طمس تلك الأعمال أيضاً وتجاهلها .

(١)

لقد كان طبيعياً ان ينصب الاهتمام الاول للمسرح بعد الهزيمة على التعبير عن رد الفعل تجاهها . واذا كان رد الفعل الجماهيري قد جاء يومها تلقائياً وعفوياً ، فقد كان منتظراً من المسرح أن يسهم في منحه أبعاده الحقيقية : المادية والتاريخية والفكرية . بيد أن تعبير المسرح عنه جاء طبيعياً وعفوياً هو الآخر . اذ أنه عكس طبيعة العلاقة التي كانت قائمة بين المسرح وبين الواقع قبل الهزيمة ، والتي لم تكن من القوة بحيث تؤهله منذ البداية للتعبير عن موقف عميق الرؤية متكامل الأبعاد . ولذلك كان اكثر تمثيلا لرد فعل المؤسسات الاعلامية منه الى رد فعل الجماهير .

ان مسرحية « المسامير » مثلا – وهي اول عمل مسرحي تناول الهزيمة العسكرية – ليست أكثر من استجابة انفعالية وسطحية للهزيمة . اذ على الرغم من ان مؤلفها ، سعد الدين وهبة ، قد التجأ الى التاريخ لكي يتيح لنفسه فرصة التعبير الواضح عن رؤيته للحظة التاريخية الراهنة ، فانه لم يستطع أن يقدم اكثر من حوار سياسي صاخب بين شخصيات نمطية قصد بها أن تمثل واقع المجتمع العربي في مصر ، فهي تضم الفلاح والمثقف والمتسلق والسلبي والانهزامي والمناضل والاقطاعي . الا أنها تنحل في النهاية الى طرفين اساسيين هما طرفا الصراع ويتمثلان في شخصية (زيدان بيه) الاقطاعي الذي يتعاون مع الاحتلال ويستفيد من الاوضاع الاستثنائية التي تنجت عن ظروفه من جهة ، وفي شخصية (عبد الله) الفلاح الذي تزعم كل الذين يعملون على انقـــاذ الكرامة الوطنية من القهر والذل . وهناك شخصية اخرى حملها الكاتب دلالة كبيرة ، وأعني بها شخصية فاطمة (وهي شخصية ثابتة في اغلب مسرحياته) تجسد صوت مصر .

ان توزيع الشخصيات هذا يعكس رؤية الكاتب لواقع اللحظة التاريخية التي أعقبت الهزيمة . هناك عدو خارجي يمتد الى المجتمع نفسه ويتمثل في الاقطــاعيين والانتهازيين والسلبيين ، والصراع لذلك ، لا بد أن يكون على جبهتين : جبهة اجتماعية داخلية (لم يعطها المؤلف كل دلالاتها) وجبهة سياسية وعسكرية خارجية . الا أن الصراع على الجبهة الاولى ليس صراعاً طبقياً كما قد يوحي للوهلة الاولى اختيار أطرافه (فلاحين واقطاعيين) وذلك لسبب بسيط يرجع الى طبيعة رؤية المؤلف اساساً ، تلك التي تجسدت في مسرحياته قبل الهزيمة . اذ على الرغم من اهتمام المؤلف « بالطبقات الاجتماعية وما بينها من صراع كما في « المحروسة » و « السبنسة » و « سكة السلامة » ، الا أن معالجته لهذه القضايا في تلك المسرحيات كانت تنبع من حادثة فردية كجريمة قتل او مأزق عارض تضطر فيه الشخصيات

الى الكشف عن نفوسها وحقيقة اتجاها . لذلك لم يكن المؤلف ليستطيع أن يجعل مثل هذه القضية محور تلك المسرحيات لأن طبيعة الحادث أو الموقف كانت تفرض نفسها على الشخصيات وتجعل لعلاقاتهم أبعاداً اخرى غير الابعاد الطبقية » (١) . ولم يكن المؤلف ليستطيع أيضاً ان يجعل من هذه القضية نفسها محور مسرحيته الجديدة لا لأنه يختار هنا حادثاً تضطر فيه الشخصيات الكشف عن نفوسها وحسب ، وانما لأنه لا يملك أن يفعل ذلك بسبب طبيعة رؤيته ذاتها ، تلك التي ترى الصراع الاجتماعي حدثاً طارئاً خلال المعركة الاساسية الراهنة ، ومن ثم فانه في مسرحيته هذه قد صرف اهتمامه الى التعبير عن موقفه من الهزيمة ، ذلك التعبير الذي تجسد في صرخة بطلته (فاطمة) : « اضرب يا عبد الله ، اضربوا يا رجاله » . لكن هذه الصرخة تحمل دلالة اخرى . فهي وقد وردت في الفصل الثالث والاخير من المسرحية، حيث منح المؤلف شخصيات مسرحيته وأحداثها دلالات جديدة تختلف عن دلالاتها في الفصلين الاول والثاني لتوحي بالواقع الراهن الذي تقصد المسرحية الى التعبير عنه ، فانها تمنح الصراع طابعاً آخر يختلف عن الطابع الاول الذي عبر عنه المؤلف في بداية مسرحيته . ذلك أن الدلالة الاجتماعية للمعركة تسقط لكي تغدو المعركة مجرد معركة عسكرية هزم فيها الفلاحون هزيمة مؤقتة وسينتصرون بعدها ما دام زعيمهم (عبد الله) سيعود الى المعركة معهم للدفاع عن الوطن .

هذه الدلالة الاجتماعية ، تأخذ معناها العام في مسرحية اخرى كتبها الشاعر علي كنعان بعد الهزيمة مباشرة ، وأعني بها مسرحية « السيل » او « سد مأرب »(٢) . فالسيل – رمز الغزو الصهيوني للوطن العربي – الذي يجتاح الاراضي والقرى ، ويدمر بيوت الفلاحين وأرزاقهم ، لا يمكن التغلب عليه الا عن طريق بناء سد منيع ، غير أن الفلاحين وقد هموا ببناء السد يكتشفون أن الاقطاعي وزمرته هم الذين يحولون بينهم وبين بنائه ، لأنهم يستفيدون من وجود « السيل » ، ومن هنا فلا مناص للفلاحين من بناء السد عبر قصور الاقطاعي وزمرته . وهكذا نجد في كفاح الفلاحين لبناء السد ، او لكفاح الفلاحين لصد الغزو الصهيوني ، بعدين : أحدهما اجتماعي ينصرف الى ضرورة القضاء على

(١) من مقال للدكتور عبد القادر القط عن مسرحية المسامير ، مجلة المسرح العدد (٤٢) .

(٢) « السيل » مسرحية شعرية لعلي كنعان نشرت تحت عنوان « سد مأرب » في الأعداد (٩٣ – ٩٤ – ٩٥) من مجلة (الطليعة) السورية وقدمها المسرح القومي بدمشق خلال موسم ١٩٦٨ – ١٩٦٩ .

الطبقة المستفيدة من وجود السيل . والآخر نضال يتجسد في ضرورة القضاء على السيل بواسطة سد منيع (رمز الكفاح المسلح) الذي يمنحه علي كنعان بعـــده النضالي العربي عندما يربط بينه وبين كفاح الثوار الجزائريين بكلمة السر (أوراس) .

غير أن مسرحية علي كنعان هذه لم تكن ، على الرغم من كتابتها بعـــد هزيمة حزيران ، تهدف الى الكشف عن اسباب الهزيمة بقدر ما كانت تحاول ايضاح طريق للخلاص منها . ذلك انها رأت في هزيمة حزيران واحدة من الهزائم التي تتالت على الارض العربية منذ نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ ، ومن ثم فقد انطلقت من الأسباب التي ادت الى تلك النكبة والمتمثلة في التقاء مصالح الرجعية العربية مع مصالح الاستعمار والصهيونية ، لتصل في النهاية الى الحل : القضاء على الرجعية المحليـــة لكي يمكن القضاء على الاستعمار والصهيونية . فهي لم تحلل عوامل هزيمة حزيران الاساسية بقدر ماحاولت ان تقدم الحل للخلاص منها اساساً ، ذلك أن طرحها للمشكلة لم ينبع من النسيج الدرامي للمسرحية بقدر ما صدر عن فكر مؤلفها ، ولذلك فقد وقع في خطأ فني في النهاية عندما قدم لنا حلاً بدا له تقديمه ضرورياً واعني الكفاح المسلح ضد الرجعية والصهيونية في وقت واحد. في حين لو كان طرح المشكلة وتحليل عواملها قد تم عبر النسيج الدرامي للمسرحية لما وجد نفسه بحاجة الى تثبيت الحل في نهايتها . ذلك أن القارىء ، او المشاهد - سيصل الى الحل بنفسه من خلال الطريقة التي تم بها طرح المشكلة .

لم يكن بوسع السيل اذن أن تقدم - مع ذلك - اكثر من استجابة انفعـــالية حاولت التخلص من طابعها هذا عن طريق تقديم رؤية للهزيمة تتجاوز أثرها الآني وموقعها الزماني . ولذلك فهي في التحليل الاخير تقف الى جانب مسرحية « المسامير » - على الرغم من الاختلاف الكبير بينهما - من حيث هي استجابة انفعالية لهزيمة حزيران لم تكن تملك أن تقول اكثر من (لا) للهزيمة ، وأن تعكس في الوقت ذاته ارادة الانتصار عليها مهما كانت التضحيات .

بيد أن ثمة استجابة اكثر عمقاً للهزيمة تجلت في مسرحية قصيرة لعلي سالم هي مسرحية « أغنية على الممر »(١) . هذه المسرحية القصيرة جداً ، والبسيطة جداً ، استطاعت أن تتخطى تلك الاستجابة الانفعالية السطحية ، لكي تقدم رؤية اكثر عمقاً وأصـــالة . ولاريب في أن علي سالم الذي برز في اوائل الستينات ككاتب موهوب للمسرح الكوميدي ،

---

(١) نشرت للمرة الأولى في العدد (٤٦) من مجلة المسرح ، ثم نشرت ضمن كتاب ضم مسرحيتين لعلي سالم هما « بير القمح » و « البوفيه » .

والذي حاول ان يسلط اضواءه على جوانب كثيرة من سلبيات المجتمع (ولا العفاريت الزرق – الراجل اللي ضحك على الملايكة) ، كان قيناً بأن يتجاوز حدود الانفعـال الصاخب في استجابته للهزيمة مادام قد وضع يده على بعض عواملها الخفية قبل حدوثها .

وخلافا للمسرحيتين السابقتين ، إختار علي سالم أن يضعنا مباشرة أمام اللحظة التاريخية الراهنة التي عشناها عام ١٩٦٧ . بل وأن ينتقل بنا إلى أرض المعركة ذاتها ، ليضعنا في مواجهة العدو نفسه . ولكن أي عدو ؟ إن عمق مسرحية « أغنية على الممر » لايتجلى إلا في الطريقة التي قدم بها علي سالم العدو الصهيوني . فهناك خمسة جنود عرب في موقع على ممر في صحراء سيناء في يوم من أيام معركة حزيران يواجهون عدواً منتصراً يحاول القضاء على بقية المواقع التي ظلت تقاوم ببسالة . هذا العدو لانراه ، وانما نسمع صوته عبر مكبرات الصوت ، وهو يطلب الى جنود هذا الموقع ان يستلموا . ولكننا نراه حقاً ، وهذا ماهدف اليه علي سالم ، في ردود أفعال هؤلاء الجنود التي كانت أوضاعهم الاجتماعية وسماتهم النفسية ومستوياتهم الاخلاقية تحددها وتكشف الفوارق بينها . بل إننا نرى من خلال ردود الافعال هذه ، وجذورها الاجتماعية امكان انتصارنا على العدو أو امكان انتصاره علينـا ، فليس (منير) مجرد جندي انهزامي بسبب عقدة الخوف في نفسه ، وإنما لأنه يعيش ويتحرك ضمن مفاهيم لايمكن لها أن تتسع اطلاقاً لمعاني التضحية والعطاء في لحظة حاسمة كتلك التي يحياها في الموقع . إنه معلم يتاجر بمهنتـه ، ويستثمر الأرباح الناتجة عن تجارته في مشاريع صغيرة أخرى كتأجير الشقق المفروشة والسيارات ، ولذلك فان صوت العدو الذي يطالبهم بالاستسلام يجد صداه في نفسه . فاستسلامه – كما يتخيل – يؤمن له السـلامة ، ومن ثم العودة الى استثمار شققه وسياراته . في حين ان الرقيب محمد ، وهو فلاح مرتبط بالارض التي يدافع عنها يرفض بسرعة وحسم ، ان يترك فرصة لهذا الصوت المعادي كي يتسرب الى أذنيه قائـلاً : « أنا لا أتلقى أوامري من العدو ! »

إن إمكان الانتصار على العدو ينعكس في موقف الرقيب محمد ، في حين أن امكان انتصار العدو علينا ينعكس في موقف المعلم منير . ومن هنا تأتي الدلالة الأعمق لهـذه المسرحية عندما حاول المؤلف أن يعود بجدلية الهزيمة والانتصار إلى جذورها الأساسية ، وأعني بها جذورها الاجتماعية .

لقد قال بعض النقاد : إن « أغنية على الممر » أغنية وطنية أكثر منها مسرحية . وقد يكون ذلك صحيحاً اذا شئنا ان نتحدث عن التقنية المسرحية في هذا المجـال .

ولكنها في رأيي اكثر من مجرد أغنية ، وخاصة من منظور هذه الدراسة التي تبحث في استجابات المسرح لهزيمة حزيران .

على أنه اذا كانت مسرحية علي سالم هذه تناقش الهزيمة أساساً من منطلقات اجتماعية بحته ، مؤمنة بحتمية الانتصار ، فان مسرحية سعد الدين وهبة « ٧ سواقي » – التي صدرت بعد عامين من الهزيمة – تناقش الهزيمة في صورتها العسكرية ، مهملة كل الصور الأخرى لها وراءها . فهي تقدم خمسة جنود شهداء دفنوا في سيناء أثناء المعارك التي جرت في حزيران ١٩٦٧ ، قاموا من مقابرهم (بعد ان طال أمد الدفن هناك تحت الاحتلال ، لكي يدفنوا في مقابر الامام الشافعي بالقاهرة بين اهلهم وعشيرتهم . غير ان الموتى في تلك المقابر يرفضون ذلك ، ويقوم شهداء معارك سنة ١٩٤٨ ليعارضوا في دفنهم معاً بدعوى انهم لم يقاتلوا في تلك المعارك ، وينضم اليهم آخرون ، وبذلك يتمكن المؤلف من ان يستعرض امامنا عدداً كبيراً من خيرة شهداء التاريخ العربي : سليمان الحلبي ، ابراهيم الورداني ، فلاح حارب ضد لويس التاسع أثناء الحملة الصليبية ... الخ . واذ يختلف الموتى فيما بينهم ، لايجد الفرقاء مناصاً من عقد محكمة تبت في الامر . وتؤلف هذه المحكمة باتفاقهم من الزعيم احمد عرابي قاضياً ومن المؤرخ عبد الرحمن الجبرتي كاتباً للمحكمة . ومن خلال الاستماع الى اقوال الفرقاء المتنازعين ، يتمكن الجنود من الدفاع عن أنفسهم : فلئن قيل عنهم إنهم لم يقاتلوا فذلك لأنهم أمروا بالانسحاب ، أولم يهاجموا فلأن الأوامر لم تصدر اليهم من فوق بالهجوم ، أولم يقاتلوا وهم ينسحبون فلأن انسحابهم تم بطريقة خاطئة بسبب فرار ضباطهم وبقائهم بدون قيادة ، ومن ثم لأنهم دفعوا الى الحرب دفعاً دون نية صادقة لدخولها . وبهذا الدفاع تتضح لشهداء معارك ١٩٤٨ نقط التشابه الكثيرة بينهم وبين الشهداء الجدد . فلئن مات الاوائل بسبب السلاح الفاسد ، لقد مات الأواخر بسبب القيادة الفاسدة .. وما الفرق بعد ذلك بين هؤلاء وأولئك ؟.

لقد كان من الممكن تقبل هذه المسرحية – رغم انها وقفت عند حدود مناقشة العوامل العسكرية للهزيمة ، لو أنها توقفت عند هذا الحد . اذ هي بذلك تظل أقرب إلى مستوى الحقيقة التي تقدمها على الرغم من أنها لاتقترب من المستويات الأخرى للحقيقة ذاتها – وهي على ذات الدرجة من الأهمية – وأعني بها حقيقة الهزيمة . ولكنها آثرت أن تستعيد هذه الشحنات المتتالية عندما دفعت بهؤلاء الجنود إلى سيناء من جديد ، راضين مرضيين ، بعد أن علموا بقيام منظمة سيناء العربية . فاذا تذكرنا الطريقة التي نقل بها المؤلف رد الفعل الاجتماعي والاعلامي لخبر قيام الموتى من قبورهم والدلالات التي أراد الايحاء بها بواسطتها ، لرأيناه في الحقيقة غير مقتنع على الاطلاق بما أقنع به

جنوده الخمسة . فلماذا فعل ذلك اذن ؟. قد يقال — وقد قيل — ان ثمة أسباباً أخرى خارجة عن ارادته . بيد أن مثل هذا المنطق في مناقشة الأمور ينسف كل المسلمات التي ينطلق منها مفهوم الكتابة النقدية ذاته ، وفي مثل هذا المجال بالذات : مجال البحث في أزمة جذرية ومصيرية وشاملة .

تلك ، أربع مسرحيات تعكس المستوى الأول من كيفية مواجهة الظاهرة المسرحية لهزيمة حزيران . وهو المستوى الذي تراوحت فيه الاستجابة بين رؤية الهزيمة في اسبابها العسكرية وحدها وبين محاولة تقصي الأسباب الأساسية فيما وراء أرض المعركة، لكنها لم تستطع أن تتخطى ، وهي تفعل ذلك ، مواقعها التي كانت تقف عليها قبل الهزيمة وخاصة تلك التي ترتبط بمفهوم المسرح ووظيفته ودوره . لقد ظلت ضمن اطارها التقليدي القديم : مسرح الفرجة أو بالأحرى مسرح التفريغ .

(٢)

لئن تجلت الاستجابة الأولى للهزيمة في التساؤل عن أسبابها العسكرية والاجتماعية دون أن تصل الى اجابة واضحة تحدد عواملها ومواقع هذه العوامل بصورة حاسمة ، فإن مرور سحابة الانفعال والمفاجأة قد أتاح الفرصة لاستجابة اكثر عمقاً . اذ لم تعد المسألة مسألة بحث عما يهدىء الانفعال أو يخفف من هول المفاجأة ، وانما غدت مسألة واقع مهزوم ، يستوجب طرح اسئلة اكثر شمولاً . ولذلك فان المسرحيات الأخرى التي كتبت بعد الهزيمة قد ابتعدت عن أرض المعركة قليلاً لكي تبحث في الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يفرز عناصر المعركة أساساً . ان الهزيمة قائمة الآن في الواقع نفسه: الواقع الاجتماعي والواقع السياسي والواقع الثقافي .

من نحن ، ولماذا ؟.

هذا السؤال الذي طرحه سعد الله ونوس في مقدمة مسرحيته « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » (١) يعنون اكثر الأعمال المسرحية التي ظهرت بعد حزيران . إذ أن هذه الأعمال ليست إلا محاولات مختلفة للاجابة عنه . وعلى الرغم من ان هذه المسرحية قد كتبت بعيد الهزيمة ، إلا انها استطاعت مع ذلك أن تضع يدها على الكثير من عوامل الهزيمة العسكرية القائمة في الأبنية السياسية والاجتماعية والثقافية . وليس هذا

(١) من منشورات « المسرح العربي الفلسطيني » . وقد نالت هذه المسرحية الجائزة الأولى في المسابقة التي اقامتها وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي في القطر العربي السوري .

وحده هو مايميز المسرحية ، وانما الذي يميزها ايضاً ، ويجعلها من ثم ابرز الأعمال المسرحية التي كتبت بعد الهزيمة على الاطلاق ، هو التغيير الذي تقترحه على مفهوم المسرح نفسه ووظيفته ودوره . ويتجلى هذا التغيير فيا تقدمه هذه المسرحية - من حيث هي وحدة لا انفصام فيها بين البناء والرؤية - من فهم لوظيفة المسرح أولاً باعتباره تجمعاً سياسياً يهدف الى تعميق ردود الأفعال لتحويلها إلى مواقف ، ومن تحديد لدوره ثانياً باعتبار موقف الكاتب السياسي ، هذا الموقف الذي سيمنح وظيفة المسرح هويتها السياسية ايضاً . فحيث يقف الكاتب يتحدد مسرحه : مسرح تنفيس أم تحريض ، مسرح يدعو للفوضوية ام مسرح يدعو الى العمل المنظم ، مسرح نضال ام إخاد ؟

واذا لم تكن التقنية التي يستخدمها سعد الله ونوس في مسرحية جديدة على على المسرح العالمي المعاصر ، فان الجديد الذي يقدمه هو توظيف هذه التقنية في المسرح العربي توظيفاً يؤدي حقاً إلى تغيير مفهومه وتحديد وظيفته ورسم دوره . لابل ان فهمه العميق لامكانات هذه التقنية ، اتاح له ان يجعلها تنبع من طبيعة الموضوع الذي يتناوله بحيث يستحيل علينا الفصل بين رؤية الكاتب وبناء هذه الرؤية ، بين المسرح والصالة ، بين الممثل على خشبة المسرح والنظارة في الصالة ... لقد غدا المسرح هذا البناء الذي يشارك الجميع في تشييده وفي المحافظة عليه .

فبإلغاء المعنى التقليدي للشخصيات المسرحية وجعلها مجرد « اصوات ومظاهر من وضع تاريخي معين » اتيح لسعد الله ونوس ان ينقل الوضع العربي في اللحظة التاريخية التي تلت الهزيمة جلة الى مسرحيته التي لم تكن في نهاية الأمر الا صورة هذا الوضع العام بمختلف جوانبه السياسية والتاريخية والاجتماعية والفكرية .

ان هذا الاختيار الذي قام به سعد الله ونوس يعبر عن موقفه كاملاً . فليس ثمة اي مجال ، بل اي معنى لمصالحة يعقدها مع مؤسسات تنخر الهزيمة في اساساتها ، والا فانه يخون اختياره جلة وتفصيلاً .

على انه اذا كانت جوانب من عوامل هزيمة حزيران حاضرة في اعماله السابقة ، وخاصة في مسرحيته القصيرة « مأساة بائع الدبس الفقير » (١) ، فان الهزيمة كلها ، كحدث وكواقع ، حاضرة في مسرحيته هذه ، وان تم ذلك على مستويات : مستوى الدعاية الرسمية التي تجسدها مسرحية « سفير الأرواح » التي يقدمها المسرح الرسمي

(١) وهي احدى مسرحيات « حكايا جوقة التاثيل » التي صدرت عن وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي في عام ١٩٦٣ .

ممثلا بالفرج ، والمستوى الواقعي الذي يقدمه اثنان من النازحين الجدد (ابو فرج وعبد الزمن) ، ومستوى الجماهير العريضة التي تناقش كلا المستويين بحيث تتكشف في النهاية معالم الواقع - الذي هزم في حزيران - السياسية والاجتماعية والثقافية .

ان الخديعة التي راحت المسرحيات - التي واجهت الهزيمة - ضحيتها ، تناقش في مسرحية سعد الله ونوس بجرأة ووضوح في المستوى الأول ، وتعرى في المستوى الثاني ، وتفضح في المستوى الأخير . وهنا بالذات تتجاوز هذه المسرحية سائر المسرحيات الأخرى التي تساءلت عن هزيمة حزيران .

لكن رؤية الهزيمة بالاضافة لذلك - لاتتم في « حفلة سمر ... » بمعزل عن التاريخ أو الواقع . فهي باعتبار التاريخ ، حلقة في سلسلة تبدأ من لواء اسكندرون وتنتهي في سيناء ومرتفعات الجولان والضفة الغربية ، أي انها جزء من مؤامرة كبرى على الأرض العربية بدأ تنفيذها منذ زمن بعيد ، ولم تبدأ بأرض فلسطين وحدها . وهي باعتبار الواقع ، هزيمة لكل المؤسسات السياسية والاجتماعية القائمة التي استقلت بالمسؤولية وعزلت الجماهير وحالت دونها ودون حمل مسؤوليتها في المشاركة بصنع مصيرها . ولذلك فالمسؤولية عن الهزيمة لاتقع على فرد بعينه ، ولا على جماعة بعينها ، انها مسؤوليتنا جميعاً ، ومن ثم فلن يمحى عار الهزيمة الا بأيدينا ، ولن تفرط سلسلة المؤامرة الكبرى إلا بأصابعنا .

وفي حين كانت هزيمة حزيران تحاكم بحضور الجمهور والتاريخ والرسميين والممثلين المحترفين في مسرحية سعد الله ونوس ، فانها في مسرحية ميخائيل رومان (الزجاج) تحاكم على يدي مواطن عادي عاش الهزيمة الحزيرانية بكل وطأتها ، فانعكست آثارها على حياته الشخصية ، تلك التي يبرزها لنا ميخائيل رومان كصورة عن الحياة العامة التي حدثت فيها الهزيمة . ان عوامل الهزيمة - كما تقول هذه المسرحية - قائمة في أساس البناء الاجتماعي نفسه ، والمسؤولية في القضاء على هذه العوامل (الواجهات المزيفة) لاتقع على الجالسين في تلك الواجهات البراقة رغم زيفها ، وانما على اولئك الذين يحيون بعيداً عن بريقها وزيفها ، اولئك الذين خدعتهم الشمس ، التي تنعكس عليها كما تنعكس على الوحل فصورت لهم الفساد لماعاً ، والعفن بريقاً . لا بل ان العفن والفساد لايمكن أن يتم على يد أي جماعة أخرى غير هؤلاء ، ولو كان منها من اكتشف الخديعة بعد حين وحاول رفضها ، لأنه لن يلبث بعد ذلك أن يقع ضحيتها من جديد .

واذا كان الواقع السياسي والاجتماعي قد نوقش من خلال الوضع التاريخي العام في مسرحية « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » ، ومن خلال العلاقة الجدلية بين الوضع

العام والوضع الخاص في مسرحية « الزجاج » ، فانه قد نوقش أيضاً من خلال الأسطورة تارة ، والمزيج من الواقع والخيال تارة أخرى .

فسرحية « كوميديا أوديب » التي عرضت تحت عنـوان « انت اللي قتلت الوحش » لعلي سالم تقدم رؤية للواقع الاجتماعي الذي أدى الى هزيمة حزيران عبر معالجة كوميدية وعصرية لأسطورة أوديب اليونانية التي عاد بها علي سالم الى أصولها الفرعونية (١) . ولهذه العودة دلالاتها السياسية على كل حال مهما قيـل عن الأصول التاريخية لهذه الأسطورة أو عن الدوافع الفنية وراء معالجتها وذلك باعتبار اللحظة التاريخية الراهنة التي تسلط الضوء عليها عبر هذه المعالجة . هذه الدلالات السياسية تعكس رؤية خطيرة جداً للواقع العربي المعاصر تتجلى في محـاولة العزل الجغرافي والتاريخي — بدعوى تاريخية — لمصر عن باقي المنطقة العربية . والحق أن هذه الرؤية تنعكس تماماً في تضاعيف المسرحية التي تتحدث عن طيبة (القديمة) مع بعد معاصر يجعلها مصر الحديثة . وليس في هذا التفسير محاولة لفك رموز حسابية . فنحن نستطيع أن نعيد كل أبطال هذه المسرحية الذين يختفون وراء أسماء فرعونية الى أصولهم الواقعية الحية في الواقع المعاصر ، دون أن نخشى هذا الاتهام الذي يوجه للنقد عادة بتحديده رموز العمل الفني ضمن تفسير واحد ، مادام المؤلف لم يترك لنا خياراً في ذلك . ومن هنا ، فان هذه المسرحية ، وقد تصدت لتحميل هذه الأسطورة رؤية معاصرة ، قد افتقرت الى بعد أساسي في موضوع هذه الرؤية وأعني به البعد العربي .

ان المسرحية تقوم على فكرة أساسية وهي أن أوديب الذي أنقذ طيبة من الوحش وغدا ملكاً لها ، انصرف بعد ذلك الى تغليف المدنية بخلاف حضاري براق (برادات ، سيارات ، تلفزيونات ... الخ .) بدلاً من أن ينصرف الى صنع الانسان الذي يصنع الحضارات . ولذلك هزم شعب طيبة عندما عاد الوحش من جديد يهددها لأنه لم يكن مهيأ لمواجهته ، وقد كانت مسؤولية تهيئته تقع على عاتق أوديب .

لكن هذه الفكرة اذ تقدم في بداية المسرحية من منظـور اجتماعي وحضاري ماتلبث أن تنحرف لتغدو فكرة ذات بعد أخلاقي . بحيث أننا لو افترضنا أن حاشية

(١) يحاول (ايمانويل فيلكوفسكي) في كتابه (أوديب وأخناتون) الذي ترجمه فاروق فريـد ونشرته دار الكاتب العربي في القاهرة ، أن يثبت أن الأحداث الأسطورية لقصة أوديب هي أحداث تاريخية وقعت لأخناتون وأسرته في طيبة القديمة (الأقصر الآن) .

أوديب التي استفادت من عثراته ومن الدعاية لألوهيته ، كانت حاشية مخلصة حقاً لما حدث ماحدث ، كما يوحي المؤلف في نهاية المسرحية . الا أن مقدمات المسرحية ذاتها تومىء الى أن هذه الحاشية لايمكن أن تكون غير ما كانت بسبب الشروط التي كونتها كطبقة عاشت في ظل العرش السابق لأوديب . فكيف يصح مثل هذا الافتراض بناء على ذلك ؟ هل تقع المسؤولية على أوديب ؟. ان علي سالم يجهد لتبرئته واتهام حاشيته التي عزلته عن الناس . ولكن جهده يذهب عبثاً . لأن المشكلة ليست في اخلاص أوديب أو عدم اخلاصه ، وانما هي صلاحية نظامه وحكمه أو عدم صلاحيتهما . أي أن المشكلة ليست أخلاقية وانما هي مشكلة سياسية . ولكن علي سالم توصل في النهاية الى أن طيبة قد هزمت أمام الوحش لأنها لم تعتمد على نفسها في التصدي له من قبل . وهذا الكشف الذي يكون محصلة المسرحية في النهاية يؤدي الى نتيجة خطيرة وهي صلاحية النظام الذي بدا لنا أنه يدينه في بداية المسرحية ، بل ويدينه بشدة عندما كان يشير الى الغلاف الحضاري البراق الذي صنعه أوديب لطيبة ، ذلك الغلاف الذي أخفى عوامل الدمار التي كانت تجتاحها شيئاً فشيئاً وهيأ من ثم لها أن تنفضح مع مجيء الوحش ثانية .

ان « كوميديا أوديب » لعلي سالم لاتقدم رؤية للهزيمة بقدر ماتقدم رؤية لنظام أخفقت حتى في محاولتها عقد الصلح مع أخطائه . بل انها لتعتبر تراجعاً — من الناحية السياسية — عن المنظور الذي حاول المؤلف ذاته تقديمه في مسرحيته السابقة « أغنية على الممر » .

فهل يمكن أن نجد تفسير ذلك في مسرحيته الأخرى « البوفيه » ؟(١)

أما مسرحية « الفرافير » ليوسف ادريس ، فانها تقدم رؤية من منظور أكثر شمولاً ، وعبر مفاهيم واسعة جـــدا ، ولأنه قد عبر عن ذلك باستخدامه لاساليب بنائية مسرحية متعددة ، مازجاً في الوقت نفسه بين الواقع والخيال ، فانه قـــد أتاح الفرصة

---

(١) تعالج مسرحية (البوفيه) لعلي سالم مشكلة حرية الكاتب المسرحي في التعبير عن رؤيته بحرية . فهي تصور الصراع الدائم بين المؤلف المسرحي الذي لايملك سوى الكلمة ومؤسسة المسرح ، باعتبارها مؤسسة استهلاكية ، ممثلة بمدير المسرح الذي يملك فعل كل شيء — حتى ارغام الكاتب على تغيير مسرحيته بالقوة — بفعل السلطة . وتؤول المسرحية في النهاية الى خضوع الكاتب المسرحي للمدير لكي يتفادى التعذيب والجوع معاً .

فهل كان علي سالم يعني نفسه في هذه المسرحية ؟

لتفسيرات متباينة لهذه المسرحية تتراوح بين اتهامها بأنها ضد النظم الاشتراكية ، وبين الدفاع عنها بأنها ضد النظم الشمولية لا النظم الاشتراكية .

لكن المسرحية على كل حال لا تتعرض للهزيمة من قريب أو من بعيد سواء على مستوى الواقع او على مستوى الخيال ، وانما تظل الهزيمة في خلفية الصورة التي تقدمها والألوان الصارخة التي تطبعها . لم تعد الهزيمة في مسرحية المخططين موضوع عاكة ، وانما غدت ضوءاً يسلط على الواقع . هذه ناحية. والناحية الاخرى هي أن رؤية يوسف ادريس في هـذه المسرحية لاتنفصل بحال عن رؤيته في مسرحية سابقة له أثارت عند صدورها قبل حزيران ١٩٦٧ نقاشاً واسعاً حول التطور الفكري في رؤيته واعني بها (الفرافير) . اذ يبدو ان يوسف ادريس قد انتقل منذ تلك المسرحية من رؤية (الانسان في المجتمع) الى رؤية (الانسان في العالم) . في (الفرافير) ، رأى أن العالم مقسم الى سيد ومسود : وان هذا التقسيم قدر ومصير لا مفر منه . وفي (المخططين) يرى أن من المستحيل تخطيط العالم الى ابيض واسود ، وانه لابد من وجود ألوان كثيرة .

لقد قال يوسف ادريس عن مسرحيته بأنها ترسم نهاية عالم الزيف الذي خدعنا به: العالم المصطنع . وان بدايات العالم الجديد تعني دوماً نهايات عالم قديم ، عـالم كامل من الأسود والأبيض والارغام والا اختيار والاحساس بتجاهل الانسان على حساب الخطط والقوانين ، وانه قد ثبت من ذلك كلـه انه لايمكن صناعة الثورة مالم يصنعها الانسان نفسه وكل انسان ، فاذا خدعنا بأنه لايمكن للنـاس أن يصنعوا الثورة فلقد كشفت الحرب هذه الخدعة . (١)

لكن هذا التفسير يظل تفسير المؤلف على كل حـال . ومن ثم فان مسرحية « المخططين » يمكن أن تخضع لأكثر من تفسير ، ودون النظر الى ما يمكن ان يقدمه المؤلف الا بما تقدمه المسرحية بالذات كنص مكتوب ونهائي . انها في الحقيقة تدين عالماً بعينه . واذا اردنا أن نتعرف الى مقومات هذا العالم ، فلننظر في تكوينات ابطـاله الفكرية والنفسية والسلوكية . ان شخصية (الأخ) مثلا هي نموذج القائد المتسلط الذي سيطر عليه فكرة واحدة يسعى لتحقيقها وهي فكرة (تخطيط العالم) . أما الشخصات الأخرى فهي عبارة عن نماذج من الانتهازيين والميكافيليين والمؤمنين ايماناً أعمى بالشعارات والافكار الطنانة والساعين الى السلطة ومراكز النفوذ . وهي جميعـاً ، تؤلف حاشية

---

(١) من حديثه في اتحاد الكتاب العرب بدمشق اثناء زيارته الأخيرة لها في نهاية العام الماضي .

(الأخ) القائد الذي يقودها – مستفيداً من التقاء مصالحها مع طموحه – نحو السيطرة على العالم وتخطيطه . ولئن فشلت فكرة (الأخ) في النهاية ، وانعكس فشلها على نفسه فأراد ان يبصر الناس بالحقيقة التي خدع وخدعهم بها ، فان تلك الحاشية كانت – وقد تحققت مصالحها جميعـــاً – على استعداد لأن تحول قائدها الى رمز أمام جماهيره ، وأن تقضي عليه في الواقع لكي يستمر الوضع الجديد الذي جعل من افرادها سادة . ومن هنا فان مسرحية (المخططين) تدين هـــذه الحاشية وتدين (الأخ) في الوقت نفسه ، ولا تحاول انقـــاذه بأية وسيلة مادام مسؤولا مسؤولية مباشرة عما آل اليه العالم الذي صنعه .

وأعترف أن هذا التفسير يتناول المستوى المباشر للمسرحية ويؤجل النظر في مستوياتها الأخرى . ذلك ان الحديث عن تلك المستويات يتطلب دراسة لمسرح يوسف ادريس ككل ، وتطور رؤيته السياسية والاجتماعية منذ الخمسينات وحتى اليوم ، الأمر الذي يخرج عن سياق هذا البحث الآن .

وبعيداً عن حزيران كحدث مادي ، وقريباً منه كواقع قائم قبل ان يحدث وبعد أن حدث ، تقع مسرحية مصطفى الحلاج « الدراويش يبحثون عن الحقيقة »(١) . فهي بهذا المعنى لا تحاول ان تصنع من الهزيمة مرآة تعكس عليها الواقع وانما هي تمضي الى الواقع مباشرة ، وتنتقي منه أخطر وأعقد ما شكا منه على الاطلاق وأعني بها مشكلة الحرية والالتزام . فالحقيقة الضائعة التي يبحث عنها الدراويش في هـــذه المسرحية ليست حقيقة مطلقة تند عن الزمان والمكان ، وانما هي واقعة ارضية : اجتماعية وانسانية في وقت واحد .

فن هو الدرويش ؟

أهو (درويش عز الدين) الثائر على السلطة الرجعية أم هو (درويش) سجين هذه السلطة لذنب لم يقترفه ، سوى ان السلطة لا تفرق بين درويش الاول ودرويش الثاني ؟ . أن درويش السجين – الذي يبدو بريئاً بينما هو مجرم في نظر السلطة – يعاني من اسمه ، ولنقل نحن ، من وضعه (كدرويش) . ان سميّه قد ثار على السلطة التي تستلبه حياته لكي يستعيد هذه الحياة ، بينما هو يدفع الثمن . لماذا ؟

عبر المسرحية يحاول درويش ان يقنع السلطة بأنـه ليس درويش عز الدين .

---

(١) نالت هذه المسرحية جائزة المجلس الأعلى لرعاية الاداب والفنون والعلوم الاجتماعية في المسرح وستنشر في العدد التالي من المعرفة المخصص للنصوص المسرحية .

ولكنه لم يكن قد ادرك بعد أن المشكلة بالنسبة للسلطة ليست مشكلة اسم وانما هي مشكلة وضع :

كل الدراويش مجرمون

هو درويش

اذن : هو مجرم .

فلا مجال اذن للتشبث من الأسماء ولا من هوية هذه الأسماء . بيــد أن درويش لا يتوصل الى هذه الحقيقة الا في النهاية ، عندما يدرك ان المعيار الذي يحاكم على أساسه هو : كل الدراويش مجرمون . واذ ذاك يطلب من القاضي ان يحكم العالم ويدينه ، مادام الدراويش م هذا العالم .

فالحقيقة الضائعة هي الاجابة عن هذا السؤال : لماذا يحكم على درويش وهو بريء؟.

لكن مصطفى الحلاج لايقف عند هذا المستوى من الحقيقة وانما ينتقل الى المستوى آخر على صلة وثيقة بالمستوى الاول وهو الاجابة عن هــذا السؤال : ما الذي يجعل البريء مداناً ؟

الدرويش مدان لأنه درويش ، ذلك مايكتشفه درويش في نهاية المسرحية . وإذن فالمسألة مسألة وضع انساني لامسألة اسم شخصي . أي لافرق بين درويش الذي ثار ودرويش الذي قعد عن الثورة . كلاهما ، باعتبارهما ينتميان إلى شرط إنساني واحد هو (الدراويش) ، يواجهان أداة السلطة الرجعية . ومادام الأمر كذلك فعلى الدرويش الذي تطأ من الى حياته اليومية أن يعي أنه مدان بسبب وضعه لابسبب قيامه بهذا العمل او ذاك ، وأنه لما كان لايده في هذا الوضع ، فان عليه لكي يثبت براءته أن يثور على من يدينه . وأن قعوده عن الثورة لن يعفيه من دفع الثمن .

في ضوء الهزيمة ، تغدو المسرحية صورة الوضع التاريخي الراهن للانسان العربي . فلا مجال أمامه للقعود عن صد العدوان ، لأن العدوان سيطاله في كل الأحوال ، ومن ثم فان عليه أن يعي وضعه تماما : إن العدوان لايفرق بين عربي وعربي مادام الكل عرباً ، ومادام العرب يستهدفون القضاء على عدوان الصهيونية عليهم . ومن هذا المنظور يقدم مصطفى الحلاج رؤية بالغة النضج على المستويين الفني والفكري لأزمة الانسان العربي في التاريخ المعاصر ، لا في ضوء الهزيمة وحدها وانما في ضوء المؤامرة الكبرى على الوطن العربي تلك التي تؤلف الهزيمة احدى حلقاتها .

• • •

الى جانب المسرحيات السابقة ، ثمة مسرحيات أخرى قدمت رؤيتها للهزيمة ، متوسلة لذلك بالتاريخ ، تختار منه أحداثاً أو وقائع معينة وتسقط عليها هموم اللحظة التاريخية الراهنة ، لحظة الهزيمة .

فعبد الرحمن الشرقاوي مثلاً ، يختار لحظة تاريخية من أخطر اللحظات في التاريخ العربي والاسلامي ، هي التي أجهز فيها الاسلام كدولة على الاسلام كثورة ، وذلك من خلال صياغة ملحمية لقصة خروج الحسين بن علي ثائراً على دولة بني أمية واستشهاده في النهاية .

واختياره لهذه اللحظة بالذات يعكس رؤيته التي لاتريد أن تقف عند حدود التاريخ العربي الاسلامي في القرن الأول للهجرة ، وانما تريد أن تصل الى الواقع التاريخي الراهن بكل همومه ومشاكله . على أنه ليس بوسعنا أن نتحدث عن هذه المسرحية باعتبارها تقدم مجرد رؤية لهزيمة حزيران من خلال حدث تاريخي قديم ، ذلك أن الشرقاوي لاينظر اليها كحدث بقدر ماينظر اليها كواقع كان قائماً قبل الحدث ، إذ إنه كان قد بدأ بكتابتها قبل هزيمة حزيران بوقت طويل . وانما بوسعنا أن نتحدث عنها باعتبارها تقدم رؤية للواقع المعاصر الذي حدثت فيه الهزيمة . وهو ما تؤكده أعمال الشرقاوي الأخرى في الرواية وفي المسرح ، تلك الأعمال التي طرحت مشاكل الواقع الأساسية بدءاً من رواية (الارض) وانتهاءاً بمسرحية (الفتى مهران) .

لذلك وبما أن أحداث المسرحية تتم في لحظة تاريخية تعتبر اليوم لحظة تحول اجتماعي وسياسي كبير في مجرى التاريخ الاسلامي ، فقد طرح الشرقاوي العديد من الأفكار التي يمكن أن تكون مؤشرات لهموم اللحظة الراهنة في الواقع العربي. فالمسرحية بجزئيها (الحسين ثائراً — الحسين شهيداً) تتحدث عن الفساد الاجتماعي والسياسي وعن القهر والاذلال والاستغلال الذي تمارسه سلطة فاسدة وعن النماذج الانتهازية واستفحال أمرها عند استلامها السلطة وعند تزييف الشعارات والاستهانة بكل المقدسات لتحقيق المآرب والأهواء ، وعن ديمومة التناقض بين الدولة والثورة وعن ضرورة المقاومة مها عظم الثمن وسفح من دماء وعن شمولية الثورة في مواجهة الفساد والتسلط والارهاب والخداع وعن الاستشهاد في سبيل المبادىء والقيم الفاضلة .

على أنه اذا كان الشرقاوي قد قدم شخصية الحسين من خلال اختياره لحظة تاريخية فاصلة في التاريخ العربي والاسلامي ، فان رشاد رشدي في مسرحية (بلدي يابلدي) يقدم شخصية السيد البدوي من خلال لحظة تاريخية اخرى هي الفترة التي كان فيها الوطن

العربي والاسلامي يواجه الطعنات في مشرقه من التتار ، وفي مغربه من الاوروبيين ، وفي قلبه من الصليبيين ؛ والتي خيل للناس فيها أن مواجهة هذه الطعنات والشرور لاتتم الا عن طريق الادعية والابتهالات وحفلات الزار .

وشخصية السيد البدوي هي من اكثر شخصيات المتصوفين شهرة . وقد أضاف اليها الخيال الشعبي على مر السنين كثيراً من الابعاد التي تجعل منها شخصية اسطورية اكثر منها شخصية واقعية عاشت كما يعيش الناس . لكنها لعبت في تلك الفترة دوراً هاماً سواء على مستوى الزعامة الدينية أو الزعامة السياسية أو الزعامة الاجتماعية . وعبر هذه المستويات الثلاثة يقدم رشاد رشدي شخصية السيد البدوي والفترة التاريخية التي عاش فيها مسقطاً عليها هموم الواقع الراهن في ضوء هزيمة حزيران .

على أن تفاصيل الأحداث التي يقدمها في المسرحية لاتهمنا بقدر ماتهمنا دلالاتها العامة ومن ثم الدلالة التي تقدمها شخصية السيد البدوي في تفاعلها مع هذه الاحداث . وفي هذا الضوء يمكن أن نقول ان هذه المسرحية تتحدث عن زعيم ديني ، لعب دوراً سياسياً واجتماعياً ، يضفي عليه الناس صفات التقديس والبطولة بفعل مريديه وحاشيته التي تنتفع من ذلك ، متناسين واقعهم المزري من خلاله بدلاً من مواجهته . وما دام الزعيم قد اعتكف في خلوته ، تاركاً لمريديه أمر تعليم الناس طريقة الوصول الى الحقيقة ، تلك التي غدت على أيديهم طريقة لتجارة رابحة ، فقد غدا بالنسبة للناس حلماً ميتافيزيقياً يسقطون عليه مراراتهم وقهرهم وخذلانهم وشظف عيشهم . الا ان هذا الزعيم ما يلبث من أجل خلاصه الشخصي أن يترك عزلته لمواجهة تلك الغانية اللعوب فاطمة بنت بري . وهنا تكمن المفارقة . فانه حين كان الناس ينادونه من أجل خلاصهم لم يستجب اليهم ، لكنه استجاب لنداء فاطمة بنت بري من أجل خلاصه الشخصي . وهكذا فان تفضيله للمواجهة الخاصة على المواجهة العامة باعد بينه وبين الناس ، بحيث ضاعت صرخاته بين جموعهم أثناء حفلة الزار التي أقاموها أمام بيته . لكن المسرحية تصل في النهاية الى تبرير الفرد على حساب ادانة الشعب واتهامه بالاستسلام للوهم والسلبية والضياع . وهي لذلك تصل الى النتيجة ذاتها التي وصلت اليها فيما بعد مسرحية علي سالم (كوميديا أوديب) . ولكن اذا كان علي سالم قد حاول في مسرحيته الحديث عن الاساس الاجتماعي للهزيمة ، فان رشاد رشدي يتجاهل هـــذا الأساس نهائياً ، ويعتبر أن المشكلة مشكلة حرية : حرية الزعيم وحرية الناس . ولكن ما هي مقومات الحرية التي يدعو اليها ؟ اننا نستطيع أن ندرك هذه المقومات اذا مالاحظنا أن رشاد رشدي لم يتحدث عن طبيعة العلاقات الاجتماعية

التي تحكم الواقع بشيء ، تلك التي يمكن على أساسها الحديث عن الحرية دون أي أساس آخر .

* * *

أما ألفريد فرج فانه يكتب هو الآخر عن هزيمة حزيران . ولكنه لايحاكم الهزيمة كما حاكمتها سلسلة طويلة من المسرحيات التي تعرضنا لأبرزها في الفقرات السابقة ، وانما ينطلق من أساس الهزيمة ، أساسها التاريخي والسياسي بشكل خاص . ذلك هو منطلق مسرحيته « النار والزيتون »(١) .

فبداية المؤامرة التي توجتها الهزيمة لم تكن في عام ١٩٦٧ ، ولا في عام ١٩٤٨ ، وانما في تلك اللحظة التي قام فيها هرتزل بدعوة الدول الاستعمارية الى تحقيق الحلم الصهيوني في استيطان فلسطين . وعلى هذا فان مسرحية الفريد فرج هذه تقدم القضية الفلسطينية كلها ، بدءاً من القرن الماضي وحتى هزيمة حزيران ، وذلك من خـــلال عدة أساليب : الاسلوب الوثائقي أو التسجيلي والأسلوب الواقعي والأسلوب التعبيري .

غير أن القضية الفلسطينية في هذه المسرحية تبدو وكأنها تنتهي سياسياً وتاريخياً وثقافياً عند حدود فلسطين دون أن تمتد الى ماوراءها . أي أن المؤلف تحدث في مسرحيته عن قضية فلسطينية ولم يتحدث عن قضية عربية . ولذلك تبدو الرؤية السياسية التي يقدمها الفريد فرج في هذه المسرحية على مستوى من الخطورة لابد معه من التساؤل عما اذا كانت هزيمة حزيران قد أقنعت بعض العرب - الذي لم يكونوا قد اقتنعوا بعد - بأن حدود الحلم الصهيوني لاتقف عند بحيرة طبريا ونهر الاردن وسيناء ، أم أنهم مازالوا بحاجة الى براهين اخرى اكثر وضوحاً ؟!

قد يقال - ولقد قيل - إن المؤلف قد وضع في حسابه بعد القضية العربي حينما تحدث في مطلع مسرحيته على لسان المغنين بأن القضية تخص كل مواطن عربي : « المسألة تخصك ، إن كنت في لبنان ، في ليبيا ، كنت في المغرب ، اوعى تقول مايهمنيش .. المسألة تخصك . علشان عليك الدور .. حيجي بعدنا دورك . علشان حياتك ، علشان بلادك .. حريتك ومستقبل ولادك .. المسألة تخصك . » . ولكننا لانتحدث عن مجرد ضرورة تحذير المواطن العربي بأن المسألة تخصه ! ، إذ أن الاذاعات العربية تكرر ذلك كل يوم ، لابل إن الطائرات الصهيونية تؤكد ذلك بصورة اكثر فعالية . وانما نتحدث

---

(١) نشرت في مجلة المسرح ، العدد (٦٩) كانون الثاني ١٩٧٠ .

عن منظور الرؤية أساساً ، هذه الرؤية التي تعزل القضية الفلسطينية بطريقة وضعت لها هزيمة حزيران – كما يمكننا أن نرى – نهاية لاعمال بعدها العودة في رؤيتنا إلى وراء .

لكن « النار والزيتون » تظل ، باعتبار آخر ، تجربة رائدة في المسرح السياسي العربي الذي عرفنا أشكاله ونماذجه الغربية لدى بريخت وبيسكاتور وبيتر فايس .

وإذا كان الفريد فرج يعود الى الأرض التي يدور عليها الصراع منذ زمن بعيد والى التاريخ الذي يخص هذه الأرض ، فإن نواف أبو الهيجاء – وهو كاتب فلسطيني – يعود الى ملفات التاريخ المعاصر للسياسة العالمية ، لكي يقدم صورة القضية الفلسطينية من خلال هذه الملفات .

فـ « التصفية » (١) هي الهدف الذي تتطلع اليه الدول الاستعمارية والصهيونية ، والمقاومة هي العقبة الأساسية التي تقف في وجه تحقيق هذا الهدف .

ومن خلال تقنية (المسرحداخلالمسرح) يقدم لنا نواف ابو الهيجاء مسرحيتين متضادتين كل منها تجهد لالغاء الأخرى واحتلال خشبة المسرح : التصفية ومقاومة التصفية . مسرحية التصفية – وهو عنوان المسرحية الأصلية – يحاول تحقيقها ممولون محليون ومخرج ومؤلفون متعددون وممثلون ، أما مسرحية مقاومة التصفية فيحاول تحقيقها فقراء يملكون تصميمهم وإيمانهم بعملهم الذي يهدف الى تفجير خشبة المسرح تحت أقدام هؤلاء بحيث لا يتمكنون من اجراء تمارينهم الاولى . وتنتهي المسرحية التي تجمع المسرحيتين الى أن ظهور الفدائيين على مسرح السياسة العالمية هو الذي حال ويحول دون تحقيق التصفية ، كما أن قنابلهم هي التي فجرت أرض المسرح الذي يعمل عليه دعاة التصفية من الدول الاستعمارية والرجعية المحلية .

ولئن كانت هذه المسرحية تقدم رؤية كاتب فلسطيني للقضية الفلسطينية من منظور التاريخ المعاصر – الذي لم يكتب بعد – والسياسة العالمية ، فانها تقف في الحقيقة عند حدود الأبعاد القائمة الآن لهذه القضية التي يراد لها لاالتصفية وحسب وانما طمس إبعادها الحقيقية الأخرى ، أعني تلك التي تجعل منها قضية عربية بالأساس لاقضية فلسطينية وحسب . ومن هنا فإن منطلقات مسرحية « التصفية » لاتختلف كثيراً عن منطلقات مسرحية « النار والزيتون » ، لا بل إن هذه المنطلقات نفسها تؤلف منطلقات جانب كبير من العمل العربي الان على الساحة الفلسطينية ! لكن هذه المسرحية – على الرغم من ذلك – قد وضعت يدها – من خلال مقدماتها الفكرية لامن خلال بنائها

---

(١) نشرت في عددي مجلة المعرفة (٩٦) و (٩٧) . شباط وآذار ١٩٧٠

الدرامي الذي لم يستوعب هذه المقدمات – على جوانب حساسة من واقع هذه القضية لم لم تمسسها الظاهرة المسرحية العربية بعد حزيران حتى الآن ، وخاصة جانب الدلالة الحقيقية للعمل الفدائي في هذه المرحلة بالذات ، تلك الدلالة التي تتجسد في منع تصفية القضية الفلسطينية مرة والى الأبد .

واذا كان نواف أبو الهيجاء يصل في نهاية مسرحيته الى العمل الفدائي كواقع وكدلالة ، فإن سهيل ادريس يقدم هو الآخر رؤيته للقضية العربية من خلال عرضه لمبررات العمل الفدائي بالذات ، وذلك في مسرحية « زهرة من دم » (١) .

واذن فهو ينطلق من واقع حركة المقاومة العربية في الأرض المحتلة ومبررات وجودها لكي يصل الى دلالاتها ومعانيها النضالية والانسانية . الا أن بنـــاء مسرحية « زهرة من دم » شأنه شأن بناء مسرحية « التصفية » يقوم على مقدمات فكرية ونظرية لم ترفدها تجربة حية تسري في دمائها هذه المقدمات . بل لعل « زهرة من دم » أحوج من « التصفية » لمثل هذه التجربة . ولعل ذلك هو السبب في أن حوار شخصيـــات مسرحية سهيل ادريس كان أقرب الى الخطابات منه الى الحوار المسرحي . لكن هذا لايعني أن المقدمات الفكرية التي تنطلق منها هذه المسرحية صحيحة كلها . فلئن كان سهيل ادريس يلح فيها على البعد العربي للقضية التي يقاتل من اجلها الفدائيون ، الأمر الذي افتقرنا اليه في اغلب المسرحيات التي تحدثت عن الهزيمة ، فانه يكاد يلغي البعد الاجتماعي منها الى الدرجة التي يغدو معها تفسيره لشخصية الجاسوس العربي (احمد) لحساب الصهاينة تفسيراً اخلاقياً محضاً . ولذلك فان عودته الى الفدائيين من جديد بحجة (الدم العربي) لم تقنعنا . اذ ما الذي دعاه ليعمل جاسوساً ؟ المسرحية لاتجيب . ولو صحت حجـــة عودته ، لما كان هناك مبرر لوجود جواسيس من العرب ! ولكن الجواسيس موجودون . هذا واقع يعرفه العرب جميعاً ، والفدائيون منهم . الا ان معالم هذا الواقع غابت عن الدكتور سهيل ادريس لأنه لم يأخذ في حسابه ابعاد القضية الاجتماعية .

هناك ، من ناحية أخرى ، رؤية سهيل ادريس في مسرحيته هذه للعدو . انه اذا كان جهلنا بعدونا واحداً من أسباب هزيمة حزيران ، فإن تصويرنا له على أساس أنه (شرس وجبان) كي يكون تصويرنا مقنعاً – لن يزيدنا علماً به يضاف الى المعلومات التي قدمتها لنا عنه وسائل اعلامنا قبل حزيران . فشراسته واضحة للجميع أصلاً ،

---

(١) نشرت في مجلة الآداب – العدد (٣) آذار ١٩٦٩ . كما نشرت ضمن كتيب مستقل في سلسلة (مسرحيات عربية) في دار الكاتب العربي بالقاهرة .

وجبنه مسألة تعتمد على التجربة العملية .. وما يزيدنا علماً به هو نقاط قوته التي جعلته ينتصر علينا ، والتي هي في الوقت نفسه نقاط ضعفنا . وقد يكون كل ما ورد في مسرحية « زهرة من دم » عن العدو صحيحاً ، ولكن ما مدى فائدته لنا في معركتنا الحالية معه ؟.

★ ★

على انه اذا كانت المسرحيات السابقة جميعاً وسواها من المسرحيات التي لم أتناولها في هذا البحث قد تعرضت للخامس من حزيران من منظور هزيمة حلت بالأمة العربية ، فان ثمة مسرحية واحدة بين هذا الحشد المسرحي الحزيراني الضخم ، وأعني بها مسرحية « احتفال ليلي خاص بدريسدن » (١) لمصطفى الحلاج ، قدمت حزيران من منظور آخر اكثر شمولاً من الناحية التاريخية والانسانية ، هو منظور العدوان . ففي هذه المسرحية لن نجد أثراً لحزيران كحدث مادي ، وإنما سنجده كحدث تاريخي ، عبر دلالة يقدمها لنا المؤلف من واقعة تنتمي الى تاريخ الحرب العالمية الثانية .

والدلالة تنبع من اختيار اللحظة التاريخية ، انها لحظة دفع ثمن العدوان . فأحداث المسرحية تجري في قبو البيرة في مدينة دريسدن ، في الليلة التي تتالت فيها على هذه المدينة مئات الطائرات التي كانت تلقي بقنابلها عليها فتحيلها الى ركام وأنقاض . في هذه الليلة ، كانت دريسدن ، التي انطلقت منها جحافل النازية لغزو اوربا بدعوى الدم الأزرق ، تدفع ثمن عدوانها . وفي هذا القبو ، يجتمع نفر من الناس ، هرباً من جحيم الطائرات ، يتباينون من حيث اصولهم الاجتماعية ، ولكنهم غير متباينين باعتبار واحد هو اسهامهم في العدوان ؛ سواء منهم من صنعه ، او من شجعه ، او من سكت عنه ولم يقف ضده ، ودفعهم لثمنه في هذه الليلة بالذات . ولقد دفعوه في النهاية ، عندما حاصرهم الخراب والدمار والجحيم من كل جانب فلم يغادر منهم احداً .

إن مصطفى الحلاج ينبش في هذه المسرحية « جثة النازية القديمة ، ليصلب على

---

(١) ما زالت هذه المسرحية مخطوطة ، وسوف تصدر قريباً عن وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي بدمشق . ولقد أتاح لي المؤلف ، مشكوراً ، فرصة الاطلاع عليها وعلى مخطوطة مسرحيته الأخرى التي تعرضت لها « الدراويش يبحثون عن الحقيقة » .

خشبتها النازية الجديدة » (١) في المنطقة العربية . ولكنه كان في الوقت نفسه يطل على التاريخ يستشرف منه معالم المستقبل ، مستقبلنا . إن « النهاية التي صنعتها البداية » كما يقول أحد أبطال المسرحية هي العدوان . العدوان الذي هو ضد العدوان ، أو بالأحرى الحرب التي هي ضد الحرب . « ولذلك فلا بد من التضحيات لأنها فدية النصر، ولا بأس من النضال لأنه ثمنه » .

(٣)

تلك المسرحيات ، تؤلف خطوطاً عريضة للظاهرة المسرحية بعد الخامس من حزيران ، لعلها أبرز خطوطها . فما الذي حققته هذه الظاهرة على مستوى المسرح كمفهوم ، وعلى مستوى الرؤية السياسية ؟.

لقد كانت استجابتها المرتبكة توحي بماضيها ، ثم كانت محاكمتها للهزيمة اكثر ايحاء بهذا الماضي . وإذا تابعنا الحديث عنها – كظاهرة – فان بوسعنا القول – مادمنا قد تعرضنا لأبرز خطوطها في الصفحات السابقة – إنها لم تكن تملك أن تقدم رؤية متكاملة لهزيمة حزيران وبالتالي للواقع العربي في المرحلة الراهنة يمكن ان تتجاوز البنى الفكرية السائدة التي تحاول هي الأخرى أن تستقصي جذور الهزيمة وأبعادها . فلقد ظلت عاجزة – كما كانت قبل حزيران – عن ايجاد مفهوم للمسرح يتجاوز المفهوم السائد وأعني به مسرح الفرجة . كما انها افتقرت الى النضج السياسي والفكري عندما تصدت لأزمة لها جذورها في التاريخ العربي المعاصر ، ولها جذورها في الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي .

فلأول مرة يجد المسرح العربي نفسه ملزماً بأن يتجاوز الحماس والانفعال ، ولأول مرة يرغم ، بقوة الأحداث ، على أن يتصدى لمشكلة لا يملك لها اي رصيد مادي من الوعي السياسي . وهو لذلك قد عانى من الانفعال ، وعانى من السطحية ، ووقع في هوة الحماس والغضب والارتباك . عم يتحدث ، وبأية وسيلة ، وبأي اسلوب ؟

طرحت الهزيمة اسئلة عديدة ، وكانت اسئلة جذرية تتطلب اجابات جذرية . وحار فيم يختار وكيف يجيب . فهو ، كمؤسسة استهلاكية اصلاً ، لم يكن يملك ان يأخذ لحسابه كل الأسئلة دفعة واحدة ، ويغامر بطرح الأجوبة عنها دفعة واحدة ايضاً .

(١) كما يقول حنا مينة في المقدمة التي كتبها لهذه المسرحية .

وهنا كانت المفارقة الأولى .

أما المفارقة الثانية فكانت تتعلق بمفهوم المسرح ذاته : ما العلاقة بين المسرح والسياسة ؟.

كانت اجاباته فيما مضى — كما تبين اعماله — تشبه أن تكون كلمة ستندال الساخرة: « السياسة في عمل أدبي كالرصاصة في حفل موسيقي » . ثم وجد أنه مرغم على ادخال السياسة حرم الأدب والفن ، ولا خيار . تلك خطوته الاولى بعد حزيران ١٩٦٧ . لم يجد حرجاً ؛ والحدث قد أرغمه على سلوك هذا الطريق ، في الحديث السياسي ، فلقد كان الجو من حوله سياسياً كله.ولكن السياسة — ونحن نتحدث عنها هنا بمعناها الأوسع — في عصرنا باتت خبز الجماهير اليومي . فما الذي يقدمه لها ؟ .

هٰهنا كان امتحان المفارقة الجديدة التي حاول المسرح العربي بعد حزيران تخطيها . لكنه قدم آراءاً سياسية ، ولم يتمكن من تقديم رؤية سياسية . ذلك ان المؤسسة المسرحية الاستهلاكية أرادت أن تشارك في هذا الحدث ، وبدلاً من ان تنظر اليه من منطلق الواقع المتأزم ، نظرت اليه كحدث هـــام ، كمناسبة لابد من المشاركة فيها مشاركة فعالة على طريقتها . وكان لابد لأكثر الكتاب من الخضوع لمتطلبات هذه المؤسسة ما داموا قد ارتبطوا معها بعقود طويلة الأجل يعود تاريخ بدايتها الى ما قبل هزيمـــة حزيران بوقت طويل .

لقد خضعوا لمتطلبات المؤسسة الاستهلاكية اذن ، وتابع مسرح الفرجـــة عمله بدون توقف . وخيل للناس أنهم يدعون للمسرح كيما تتاح لهم فرصة معرفة حقائق غابت عنهم ، او كي يطرحوا الأسئلة ، وتكون ثمة اجابات مشتركة عنها .. ولكن الأسئلة لم تطرح ، وكانت المسرحية تنتهي دوماً باسدال الستار .. على لا شيء .

كان الناس يجيبون الهزيمـــة في الهزيمة ، بينما كانت تقدم لهم على اساس انها خطأ سياسي حدث لهذا السبب او ذاك ، ومن ثم فان من الممكن اصلاح هذا الخطأ خلال وقت قصير .. ويسدل الستار على بداية الاصلاح .

مسرح آراء سياسية وليس مسرحاً سياسياً . هذا هو الجديد في الظاهرة المسرحية بعد الخامس من حزيران اذا كنا نبحث عن جديد . لكن هـــذه الظاهرة قدمت ايضاً عدة اصوات منفردة ومتميزة عنها ، لعل ابرزها صوت سعد الله ونوس في مسرحيته « حفلة سمر من اجل ٥ حزيران » .

إن المفهوم الذي تقترحـــه هذه المسرحية للمسرح ، يعتبر تجاوزاً لكل المفاهيم المسرحية التي سادت الظاهرة المسرحية العربية خلال السنوات العشرين الأخيرة . وهي لذلك تمثل طموحاً لابد من أخذه بعين الاعتبار .

فالمسرح باعتبار هذه المسرحية ، سياسي اساساً .

والمسرح في هذا العصر بلا ابطال متميزين .

والمسرح في هذا الوقت بلا خشبة .

المسرح تاريخ ، والناس هم ملامح هذا التاريخ وأصداؤه .

والمسرح ليس مؤسسة استهلاكية ، وانمـــا هو تجمع سياسي ، تطرح فيه المشاكل السياسية والاجتماعية والثقافية وتناقش ، ومن ثم فلا مجال للحديث هنا عن مسرح الفرجة او التنفيس كما يمكن ان يقال ، مادامت المسافة معدومة بين خشبة المسرح وبين الصالة .

لكن المسرحية تقدم بالاضافة الى ذلك المثل لامكان استيعاب المسرح لمشكلات الواقع ، ولامكان طرحها عبره بعمق دون ان يخل ذلك بفنيته او بتقنيته . وتقدم ايضاً المثل على الكيفية التي يمكن فيهـــا للكاتب المسرحي العربي ان يكون معاصراً ومرتبطاً بواقعه في الوقت نفسه دون ان تطغى معاصرته على علاقته بالواقع فتفرغها من مضمونها ان لم تقطعها ، ودون ان تطغى علاقته بالواقع على معاصرته ، الى الدرجة التي يغدو معها الواقع لوحة كبرى يقف هو قريبـــاً بحيث لايرى شيئاً من تكويناتها ومعالمها الحقيقية .

لقد طرحت هذه المسرحية مشكلات الواقع العربي الذي حدثت فيـــه الهزيمة العسكرية بعد ان تغلغلت عواملها في زوايا أبنيته ، ولم توفر من هذه المشكلات مشكلة . ولعلها لذلك كله اكتسبت طليعتها وواقعيتها في الوقت نفسه . ولكنها ربحت ايضاً رهان المستقبل عندما أرهصت بـــه وحددت الأمل الحقيقي فيه من خلال وقوفها الى جانب الفلاحين والمسحوقين .

* * *

في ضوء ذلك كله ، يمكن ان نضع حدود هذا البحث : هل يسعنا ان نعتبر الخامس من حزيران حداً فاصلاً بين مرحلتين مختلفتين في المسرح العربي ؟

على مستوى الظاهرة المسرحية : مايزال حزيران حدثاً عابراً لم يتغلغل بجذوره في الواقع الى اساسات المسرح العربي بعد .

القسم الثاني

وثائق

ندوة دمشق المسرحية

نيسان - ابريل - ١٩٧٠

المسرح والثورة العربية المعاصرة

في الفترة ما بين ٢٧ – ٢٩ نيسان عام ١٩٧٠ عقدت ندوة في نطاق « مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية » لمناقشة موضوع « المسرح العربي والثورة » . وقد حضر الندوة مسرحيون يمثلون الأقطار العربية المشتركة في المهرجان ، وهم السادة :

- الفريد فرج : الجمهورية العربية المتحدة
- نبيل الألفي : =
- زروق علي : الجزائر
- الفقي عبدالرحمن : السودان
- كاظم موسى : الجمهورية العربية الليبية
- حسين الصالح : الكويت
- انطوان ملتقى : لبنان
- عصام محفوظ : =
- هاني صنوبر : الاردن

واشترك فيها عن الجمهورية العربية السورية كل من :

- علي عقلة عرسان
- سعد الله ونوس
- وليد اخلاصي
- اسعد فضـة
- علي الجندي
- علي كنعان
- فيصل الياسري
- خضر الشعـار

استمرت الندوة ثلاثـة ايام عقدت خلالها ستة لقاءات ضمت مناقشات وآراء كثيرة متنوعة . وفيما يلي خلاصة لهذه المناقشات :

* * *

في كلمة الافتتاح حاول وزير الثقافة والسياحة والارشاد القومي تحديد ماهيـة المسرح العربي المطلوب ، ليكون مسرحاً عاكساً الثورة العربية المعاصرة في مختلف مجالاتها السياسية والاجتماعية والفكرية ، واستعرض اهم خصائص المسرح العربي ، واشـار الى المهام الملقاة على عاتق رجاله .

كان لابد للوصول الى بعض الأفكار والنتائج المشتركة من ان يبدأ المتناقشون في تقديم تقرير مشخص عن واقع المسرح العربي المعاصر . وهكذا فعلوا :

الفكي عبد الرحمن : تحدث عن تجربة المسرح في السودان فحدد بداياتها بعام ١٩٣٠ حـين بدأ الهواة بتأسيس اندية ثقافية متأثرين بالحركة الأدبية والسياسية في مصر . ظهرت في الفترة نفسها نصوص مسرحية بالعامية . ووجد المثقفون مجالاً للتجمع عبر المسرح لمحاربة الاستعمار . اذن البداية كان دافعها سياسياً .

في عام ١٩٥٩ انشأت الدولة مسرحاً في ام درمان وظل مقتصراً على المنوعات حتى عام ١٩٦٧ ، الذي هو تاريخ بداية المسرح الجـاد . عندئذ ظهرت مشكلة النص . ومازال المسرح يحبو ضمن الإطـار التجريبي لكنه استطاع تحقيق بعض الخطوات في مناهضة العقلية التي كانت قائمة ، وقدم نصوصاً تدعو للثورة . وما يميز التجربـة السودانية هو استغلالها لغريزة « الفرجة » عند الناس ومحاولة القائمين على الحركة

المسرحية لنشر المسرح خارج العاصمة . » ويمكن طرح المشكلة الأساسية على النحو التالي: نحن إفارقة جغرافياً نتحدث بالعربية فهل نتبع المسرح العربي ، أم نتبع التجربة المسرحية في أفريقيا ، أم نمزج بين التجربتين ؟ والنتيجة ما من مسرح سوداني وما من مسرح عربي . لماذا !؟ « المسرح مرتبط بالانسان ، وبما أن الانسان العربي غير موجود فان المسرح العربي غير موجود ! » .

ألفريد فرج : استعرض بعض ملامح التجربة المسرحية في القطر المصري ، وقال : ان بداية المسرح العربي هي بالذات ميقات النهضة وبداية اليقظة ، ولاشك ان الظواهر المسرحية الحالية مرتبطة بالثورة العربية القومية . وهناك ادلة تثبت ان المسرح اقترن دائماً عندنا بحركات سياسية ، أو بشكل عام ، ارتبط بالحركة الاجتماعية . وأكبر ازمة موجودة هي ازمة النص الجيد . والسؤال هو : هل عملنا مايكفي لتطوير النص العربي ؟ في رأيي لم نعمل شيئاً ، معتمدين في ذلك على الخرافة التقليدية ، التي تقول إنه ما من احد باستطاعته خلق كاتب مسرحي . هذا في رأيي خرافة . إذ بالامكان تدعيم موهبة المؤلف ، بل وخلقها ، ونحن محتاجون لهذا التدعيم لأن حجم الجمهور أكبر من عدد المؤلفين . المؤلف المسرحي هو أصل كل شيء . المشكلة الثانية في مصر هي وجود مسارح خاصة تنحو منحىً قد يؤثر في المسرح الرسمي . إن أهم السمات الجديدة للمسرح في مصر هي دخول الدولة كمنتج ، وهذا يخلق نوعاً من الضمان للفن الجيد . لكن للمسألة وجهها السلبي ، إذ ان ذلك يمنع ظهور ما يسمى بالبيت المسرحي الذي يكون له شخصيته المستقلة كالمسرح القومي الشعبي في فرنسا او « الاوديون » . باختصار : ثمة ظواهر مسرحية عربية ، ولكن ليس هنالك اي مسرح عربي . وما لم تنتظم الظواهر المبعثرة في تيار شامل فاننا لن نصل الى مسرح عالمي .

علي عقلة عرسان: استعرض تجربة المسرح العربي في القطر السوري ، وقال : إن المسرح نشأ مرتبطاً بالثورة ايام الاستعمار الفرنسي حيث كان هناك نادي السكة الحديد الذي قدم اعمالاً تناهض الاستعمار ، ادت الى إغلاقه . وتحدث عن فترة ما قبل الخمسينات وبعد الخمسينات ، حيث ظهرت الحاجة الى ايجاد نصوص مسرحية لأن السمة الأساسية للمسرح العربي ، هي توفر المؤلف المحلي المرتبط بالبيئة . تحدث عن المسرح الراهن ، حيث اخذت الدولة تهتم بالمسرح وأنشأت المسرح القومي ، وهيأت الجو لظهور الكتاب

المسرحيين . وقال : لقد تميز كتابنا او مسرحنا بشكل عام بأنه لم يكن اقليمياً بـل استوعب جميع المشاكل العربية بعموميتها .

مثال : مسرحية « السيل » لعلي كنعان . لقد حاول مسرحنا منذ البداية ان يعرف جمهورنا على المسرح فانفتح على كل الحضارات وانتقى نماذج تتلاءم مع هذا الشعب واحتياجاته . ان مسرحنا استطاع بالفعل ان يضع سمات للمسرح العربي إذ انه التزم بالفصحى منذ انشائه ، كما ان النصوص التي ظهرت كانت كلها مرتبطة بالجمهور . الى انظر الى مسرحنا في القطر كمحاولة لبلورة المسرح العربي المرتبط بالحضارة العربية .

هاني صنوبر : تحدث عن بداية المسرح في الاردن منـذ ١٩٦٢ ، وأوضح كيف ان الفرقة المسرحية الوحيدة هناك هي فرقة هواة . وقد اثار الاستاذ صنوبر مشكلة العنصر النسائي وقال : إنه حائل كبير دون نمو الحركة المسرحية .

انطوان ملتقى : استعرض التجربة المسرحية في لبنان فقال : منذ ١٨٦٠ ثمة حركة مسرحية مستديمة في لبنان . هناك اكثر من ١٠٥٠ نصاً مسرحياً كتبت في هذه الفترة .

نحن نعلم ان العمل المسرحي عمل متكامل ولا بد من الوصول الى التقنية المقنعة للجمهور . ويمكن تلخيص التيارات خلال العشر سنوات الأخيرة ١٩٦٠ – ١٩٧٠ بثلاثة تيارات :

١ – المسرح الشعبي .

٢ – الفن للفن .

٣ – تركيز المسرح الشعبي بمعناه الاصيل .

ومنـذ عشر سنوات بدأت حركة التأليف المسرحي تنشط وانا ، في لبنان ، نعيش نوعاً من الغليان المسرحي وخاصة في هذا العام . هذا الغليان فوضى ، ولكني احب هذه الفوضى ، لأن معناها ان هناك اشياء كثيرة ستغال .

زروق علي : حدد بداية المسرح في الجزائر بعام ١٩٢٢ . وقال : كانت البدايات لتعبئة الشعب للمعركة ، ومنذ ١٩٢٢ حتى ١٩٦٢ كان مسرحنا قائماً على النقد والرفض، والنصوص كانت محلية وعربية . وبعد الاستقلال كان لابد من تأميم المسارح . وجدنا

أنفسنا في فراغ ، إذ لم تكن هنالك أية اطارات . لكننا سرعان ماتلافينا هذا الوضع ، وبدأ نشاط مسرحي يعتمد على التأليف المحلي ويعالج مشكلات البيئة . ومثل مسرحية « الغولة » ومسرحية « القراب والصالحين » . والآن يتمركز النشاط من أجل لامركزية مسرحية . اننا لانؤمن المدارس المسرحية ، وللمخرجين لدينا وعي خاص يأخذ بعين الاعتبار ان المسرح العربي حديث ولذا لابد من التخلص من المدارس .

وبدأت المناقشات .

نبيل الالفي : لست متشائماً من عدم وجود شخصية للمسرح في الاقطار العربية. فهذا الاختلاف دلالة صحة ونمو طبيعي . وقد يكون هنالك لبس بين المحلية والعالمية ، فأنا أقول مادام العمل المحلي يصل الجمهور ، فلا مانع ابداً أن يكون عالمياً . وخلص الى ضرورة فتح الحدود بين الدول العربية أكثر فأكثر . وحدد الملامح المشتركة لتجربة المسرح العربي في مختلف اقطاره ، منها : الاهتمام بالادب المحلي ، ومواكبة المسرح للحركة السياسية . ولكنه يرى بأ ان المسرح مركب ، فلا يمكن ان اقتصار الاهتمام على نوع او اتجاه من اتجاهات المسرح دون سواه .

وليد اخلاصي : أخلص ، من خلال بحث التقارير ، ان السمات المشتركة للمسرح في الوطن العربي هي :

- حداثة المسرح العربي
- عدم الاعتماد على التوازن المحلي والعالمي
- اعتماد اجهزة المسرح على خطوات غير علمية
- مشكلة الكاتب
- الاعتماد على اللهجة المحلية كتوازن
- مشكلة العنصر النسائي
- مشكلة عقائدية هي عدم ارتباط المسرح بالوظيفة الاجتماعية .
- سمة مالية وهي اعتماد المسرح على الدولة ومؤسساتها .

خضر الشعار : المسرح يعكس الوضع الاجتماعي . ولكن المسرح عندنا مايزال يخاطب من أوجده فقط . وحلل الذين اوجدوه فقال : انهم افراد الطبقة البورجوازية لكي يتجهوا ، من ثمة ، بالمسرح الى طبقتهم بالذات .

ورفع النقاش الى اليوم الثاني حيث بدأ الكلام :

سعد الله ونوس : في كل التقارير كان هناك شبه إجماع على ان المسرح العربي نشأ ثورياً . تلك بداية طيبة . لقد كسبنا اعادة نظر لدى بعض الذين كانوا يحتقرون بدايات المسرح العربي ، ويعتبرونها ضحكاً على الجمهور ، كما اسماها الاخ علي عقلة عرسان في ندوة تلفزيونية . الحقيقة انها بدايات طيبة ان نذكر اهميــة رجال نفوا من بلدانهم واحرقت مسارحهم وخسروا معيشتهم في سبيل ان يمثلوا امام الناس ويقولوا شيئاً . لقد تبين لنا ، أمس ، اننا وبعد مائة سنة ونيف لانملك كثيرين من امثال صنوع والقباني . ولكن مايثير الاهتمام حقاً هو : ان ينتهي هذا المسرح الذي نشأ ثورياً الى التجارب التي عرفناها في الخمسينات . ان مسرحنا ينشأ بين الشعب وتحت الحاح وهي يتنامى ويهمه ان يتصل بهذا الشعب .. اتصالاً حاضراً ومباشراً . ان مسرحاً نشأ هكذا يصعب بعدئذ تفسير اعراض الجمهور عنه بعد ان صار يقدم موليير وشكسبير في قاعات مغلقة . وما لم نربط مابين الظاهرة المسرحية في الوطن العربي وتطور الظاهرة الاجتماعية، يصعب تفسير هذه الظاهرة علينا. لاحظت ان المناقشات تدور وتتناول المسرح وكأنه نشاط غيبي لايرتبط بمناخ اجتماعي وسياسي معين ، فالمسرح بالنسبة لمخرج كالاستاذ الالفي هو شكل ، وهناك حقول ثلاثة تستوعب الاشكال المسرحية : اما التقليدي ، أو البولفار ، او التجريبي . ومسرحنا يجرب ويأخذ من هذه التجارب . واللغة هي الأخرى تبدو وكأنها اختيار مزاجي بين العامية والفصحى . التفسير الاجتماعي للظاهرة المسرحية هو الاساس ، وهو الذي يخرجنا من اطار الحلول الشكلية الى حلول جذرية وصحيحة . قدم الاستاذ علي عقلة عرسان البارحة تقريره عن المسرح في سورية واعتقد انه لم يكن اكثر من امنيات لاحقائق . انا لااوافق ان وضع المسرح عندنا بالتمام والكمال ، وأنه ساهم مساهمة فعالة في توضيح سمات المسرح العربي .. وكونه اعتمد اللغة الفصحى لايجعل من هذه الخاصية مساهمة فعالة في توضيح ملامح وسمات المسرح العربي . اللغة ، بقدر ماهي مهمة كأداة اتصال ، هي مهمة ، بقدر اعظم ، كمحتوى ومضمون ، فما الذي تحمله هذه اللغة بتعبيراتها الفنية ؟ اعتقد انها لم تستطع ، حتى الآن ، ان تحمل ولو بذور مسرح شعبي عربي حقيقي .

نبيل الالفي : لي تعليقان على كلام السيد سعد الله . الأول : هو انني لمــا تساءلت « هل نغلق ابواب التجربة ؟ » وقلت ان في المسرح العالمي ثلاثة مجــالات ، هي التقليدي والبولفار والتجريبي ، إنما اردت ان اترك الباب مفتوحاً لجميع المسرحيين

العرب . وليست هناك ضرورة لاغلاق الابواب . لكني لم اقصد ان اجعل المسرح مقتصراً على هذه المجالات . الثاني : لم يوجد حتى الآن الناقد القادر على تحليل جديد ، او تفسير جديد للعمل المسرحي . وما من باحث او ناقد قادر على التفريق بين تفسير وتفسير للعمل الواحد . ولهذا فاننا مضطرون للاعتماد على العالمي أيضاً وعلى المحلي بشكل اكثر الحاحاً .

علي عقلة عرسان : ان سعد الله يضيق في تحليله فلا يتناول كل المسارح . وعندما يلح على معنى المسرح المغلق ، فا الذي يعنيه بتلك الكلمة .. مغلق ؟! ان المسرح دائماً مفتوح ، وان كنا لم نصل في هذا القطر الى ان نجعل كثيراً من الجماهير تؤم المسرح . وعلى كل حال ، فان ازمة الجمهور هي أزمة عالمية ، اذ تدل احصائيات اليونسكو ان نسبة المتفرجين في بريطانيا لا تزيد على ٣ ٪ من مجموع السكان . فاذا كانت النسبة في بلد متطور كثيراً ، كبريطانيا ، هي هذه فاننا نستطيع الاستنتاج بأنه ليست هنالك أزمة خاصة بالمتفرجين عندنا . ثم ، حين نقول بأن المسرح في سوريا قد ولد على يد البورجوازيين فانني أستغرب بأن نأمن قرائن اطلاقاً على مثل هذا الحكم . وعلى كل ، فإن كانت هي التي انشأت المسرح فان لها فضلها اذن .

الفريد فرج : لقد اتفقنا على ان بداية المسرح العربي كانت ثورية وان النهضة الراهنة ، في رأيي ، تواكب النهضة الثورية في اقطارنا أيضاً .. أرى أنه ينبغي الابتعاد عن التقسيات التكنيكية في المسرح . نريد تقسيات خاصة بنا . فلتكن هذه التقسيات على النحو التالي : مسرح ثوري أو غير ثوري . أنا أوافق الأخ سعد الله بأنه لايمكن توجيه المسرح عالمياً أو محلياً إلا من خلال رأينا في الوضع الاجتماعي، وحركتنا الاجتماعية مرتبطة بالحركة الاجتماعية في العالم . اننا جزء من الحركة الثورية العالمية ولهذا فإن افتراض قطع صلتنا بالعالم سلبي ، يجب الاهتمام بصفتنا العالمية والقومية . نحن لسنا مضطرين للاختيار ، بل للجمع . ان صفة الاحساس بالتاريخ تضاف الى سمات المسرح العربي .

وليد اخلاصي : ولكني اريد ان اذكر الأخوان بأننا موجودون هنا لأن المسرح غير مرتبط بالثورة العربية . والسؤال الذي يواجهنا هو كيف يرتبط المسرح بالثورة العربية .

أسعد فضة : المهم ، في رأيي ، هو الانطلاق من أرضية واقعية . فمشكلة المسرح ليست عالمية وعدم عالمية ، المشكلة هي أن هناك تناقضاً في جوهر الحركة المسرحية . فاذا قلنا إن المسرح هو انعكاس للواقع فالعلاقة التأثيرية موجودة . التناقض بين النص والفني . وقد يكون سبب التناقض هو تناقض الواقع نفسه . وعلى كل حال فاننا نصل بدون توجيه تقريباً . وان هناك بعض التجارب التي تمر دون تقييم .

علي الجندي : السؤال هناهو : ما هي الثورة العربية ، هل هي واقع أم تطلع؟ اذا كانت واقعاً ، فان المسرح والفنون المختلفة تتجاوز الثورة ، واذا كانت طموحاً ، فالمسرح ما يزال مقصراً . ونحن لا نستطيع أبداً القول بأن المسرح بورجوازي او بروليتاري ، كما ان الجمهور لم يكن ابداً بورجوازياً . المهم في رأيي هو اننا نريد مسرحاً عربياً يستلهم الفولكلور والتقاليد والتاريخ العربي . وان من المهم ان يكون بيننا ، في هذه الندوة ، مؤلف مسرحي كبير ، كألفريد فرج ، يلح على الاحتفاظ بالطابع القومي للمسرح ، ويستلهم التاريخ في موضوعات مسرحياته .

• • •

في ختام الندوة التي كانت بالاجمال مفيدة ، إذ أتاحت لأفكار من آفاق متفاوتة أن تتحاور حول قضايا المسرح العربي المعاصر ، توصل المتندون الى مجموعة من التوصيات التي اعتبروا انفسهم ملتقين حولها . وهذه خلاصتها :

بدعوة من اللجنة العليا لمهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية ، اجتمعت وفود من رجال المسرح في الأقطار العربية : الاردن ـ الجزائر ـ السودان ـ سورية ـ لبنان ـ ليبيا ـ ج . ع . م ، وذلك لمناقشة « المسرح والثورة العربية المعاصرة » .

وقد تم استعراض السمات المميزة للمسرح العربي المعاصر ، ونوقشت امكانية المسرح العربي من حيث قدرته على ان يعكس الثورة العربية المعاصرة ، وذلك للتوصل الى معرفة وتحقيق الشروط التي تؤدي الى قيام مسرح عربي تتجلى فيه معالم الحياة العربية في تطلعاتها ونضالها .

وقد أجمع أعضاء الندوة على خطورة المرحلة التاريخية التي يمر بها الوطن العربي والمتمثلة في معركة المصير التي يخوضها شعبنا العربي من أجل دحر العدوان الصهيوني المدعوم بالامبريالية العالمية ، ومن أجل الصمود في وجه قوى الشر والعدوان ، ومن أجل تحرير الأرض المغتصبة وحق الشعب العربي الفلسطيني في استرداد أرضه ، وحق جميع الشعوب المحبة للسلام في أن تصل الى أهدافها .

ويؤكد المجتمعون ان الثورة العربية القومية تسهم في حماية الحضـــارة العالمية وحقوق الانسان وتسهم في حفز التقدم ، ويؤكدون أنها فكر مفتوح على العالم ويؤثر فيه تأثيراً ايجابياً .

كما أجمع أعضاء الندوة على الدور الخطير الذي تقوم به الثقافة بعامة ، وفن المسرح بخاصة ، كجزء من الثورة العربية ، ومن نضال الانسان العربي في تأكيد الشخصية القومية التقدمية العربية ، وحفز الروح النضالية للشعب العربي لمواجهة كل التحديات الرامية الى تهديم الثقافة الانسانية الشاملة والدفاع عن القيم الانسانية التي تتهددها قوى الاستعمار العالمي بالخطر الماحق .

ويتوجه المجتمعون بتحية التقدير والاخلاص الى الجنود العرب البواسل الرابضين على الجبهة العربية العسكرية والى شباب الفدائيين الفلسطينيين المناضل ، ويتطلعون معهم لنصر قريب .

كما رأى الأعضاء المجتمعون ان الحركات المسرحية في مختلف الاقطار العربية ، بالرغم من تنوعها وتفاوت امكانياتها ، تتطلع باهتمام وجدية الى تكوين تيار واحد لمسرح عربي عظيم يجسد طموح امتنا الحضاري ويستلهمها ويلهمها في في صبوتها الثورية لبناء مستقبل هذه الامة والاسهام في صنع حضارة الانسان .

وقد نوه المجتمعون بمبادرة اللجنة في عقـــد المهرجان السنوي للفنون

المسرحية بدمشق ورجوا ان تستمر تلك الظاهرة الرائعة في بقائها ورفدها للمسرح العربي .

وقد استطاع المجتمعون من خلال اللقاءآت التي دامت خمس جلسات ، وفي جو من النقاش الحميم وتبـــادل الآراء والحوار الخصب ، ان يتفقوا على التوصيات التالية :

أولا — التأليف المسرحي :

١ – العمل على افساح المجال للكاتب المحلي والقيـــام بتشجيعه ودعم موهبته واتاحة الظروف لتطورها ، مع الاعتقاد بأن تطور الكاتب يتم من خلال إلمامه بالفرق المسرحية ذاتها .

٢ - العمل على انتاج النصوص المسرحية العربيـة الناجحة في اكبر عدد من المسارح العربية مع الحرص على حماية حقوق المؤلفين .

٣ – دعوة الكاتب المسرحي الى اختيـــار انسب الصيغ والاساليب لمخاطبة الجمهور العربي الواسع في الوطن العربي كله .

ثانياً — الفنانون والفنيون :

٤ – ضرورة ارتباط الفنان المسرحي بالثورة العربية المعاصرة عن طريق الوعي بظروف الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للمجتمع العربي وبالاهداف القريبة والبعيدة للأمة العربية .

٥ – دفع كل الظروف والامكانيات نحو ضمان الفنان من حيث معاشه ومن حيث ابداعه الفني .

٦ – دعم الثقافة الانسـانية والتقنية للفنـــان عن طريق الدورات

التدريبية في المعاهد المحلية او المعاهد الاخرى ، وعن طريق اللقاءات الواسعة او تبادل الفرق والخبرات المسرحية بين مختلف المسارح العربية .

٧ – تبادل الفنانين للعمل في الفرق العربية الاخرى والعمل على توفير الوسائل لانتاج اعمال مسرحية مشتركة بين مختلف المسارح العربية .

٨ – تنسيق المناهج وتبادل الخبرات بين المعاهد الفنية المسرحية العربية المختلفة .

٩ – الدعوة الى احداث مراكز تدريبية للفنيين العرب ، والحاق تلك المراكز بالفرق المسرحية الكبرى ، على ان تقوم باستقبال الفنيين من الاقطار الاخرى ، او عن طريق منح تدريبية تقدمها لهم .

ثالثا — الجمهور :

١٠ – اعتبار ان الفن المسرحي ثقافة عامة وانه من الخدمات الاساسية التي تلتزم الدولة بتقديمها للشعب نظير اسعار رمزية ، وتشجيع الجماعات والمنظمات الشعبية على ارتياد المسرح باعتباره جزءا من التربية الثقافية للشعب .

١١ – تشجيع المسرح المدرسي وانشاء ودعم مسارح المناطق خارج العواصم .

١٢ – تقويم الاعمال الفنية تقويما موضوعيا .

١٣ – تضافر جهود المؤسسات والهيئات الاعلامية والتربوية والثقافية لمحو امية المواطن العربي وتدريبه على تذوق الثقافة المسرحية والانتفاع بها ، وذلك عن طريق مختلف اجهزة الاعلام المرئية والمسموعة والمقروءة .

رابعا — دور المسارح :

١٤ – التوسع في انشاء المسارح المتنقلة ووضع السبل الكفيلة بايصالها الى جميع المناطق المحرومة من كثير من الخدمات الثقافية وذلك تدعيما للديمقراطية الثقافية .

١٥ – بناء مسارح حديثة عالية الكفاءة في مدن الوطن العربي والاستفادة من الخبرات المعمارية والفنية في سبيل انشاء صيغة معمارية لمسرح عربي حديث .

خامسا — توصيات عامة :

١٦ – مسح وتسجيل تراث الفنون المسرحية الشعبية وحماية الفنان الشعبي والعمل على تطوير فنه والانتفاع بـــه وبالتراث القومي العربي ، كأصلين من اصول المسرح العربي الحديث .

١٧ – إعتبار الناقد عنصراً من عناصر الحركة المسرحية وتهيئة الظروف الثقافية والعلمية لتكوين حركة نقدية سليمة .

١٨ – التقدم بتوصية الى مديرية المسارح في وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي في القطر العربي السوري لاصدار نشرة دورية فنية اعلامية تقوم برصد النشاط المسرحي في الوطن العربي الكبير والنشاط المسرحي في العالم ، ليلتفع بها جميع العاملين في المسرح العربي ، على ان تقدم المسارح العربية المعلومات اللازمة المتعلقة بها واللازمة لهذه النشرة .

١٩ – التقدم بتوصية الى المديرية المذكورة باصدار دليل سنوي للمسرح العربي يتم عن طريقه رصد اسماء العاملين في المسرح العربي من مؤلفين وفنانين وغيره ،بالاضافة الى البرامج المسرحية .

٢٠ – بالاضافة الى الاهتمامات الواسعة للكتاب العرب في رصدهم لقضية الانسان بعامة، والانسان العربي بخاصة ، تتوجه الندوة الى جميع الكتاب العرب بالتأكيد على أهمية الثورة الفلسطينية كجزء من الثورة العربية وموقعها من الثورة الانسانية الشاملة.

٢١ – التأكيد على اهمية اللقاءات الدورية بين المخرجين العرب من جهة ، وبين الكتاب المسرحيين العرب من جهة اخرى .

هذا ، ويغتنم اعضاء الندوة هذه المناسبة التي اتاحتها لهم اللجنة العليا للمهرجان ، ليتوجهوا بالشكر العميق للجهة الداعية والذين قاموا بتنظيم الندوة والسهر على نجاحها.

توصيات ندوة الحمامات

ناقش الملتقى الذي دعا إليه المركز الثقافي الدولي في الحمامات بتونس ٢٥ - ٣٠ أيار (مايو) ١٩٧٠ « قضايا الخلق المسرحي في مجتمعاتنا السائرة في طريق التحول ». اشترك في الملتقى ممثلون عن منظمة اليونسكو، والمركز الدولي للمسرح، وعدد من الخبراء المسرحيين من سورية ولبنان والأردن والعراق والجمهورية العربية المتحدة وتونس والجزائر والمغرب وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا .

اتخذ الملتقى التوصيات التالية :

أولا - استمرار رجال المسرح العربي في تجسيم « هوية » مسرحهم وذلك عن طريق :

أ) استلهام مقومات التراث القومي الشعبي والأدبي لكل بلد عربي كأشكال تعبيرية .

ب) اعتماد قضايا الانسان العربي المعاصرة وفي مقدمتها قضية فلسطين .

ج) تفتح المسرح العربي للمشاركة في معالجة قضايا الانسان المعاصر في

شموليتها لارتباط الانسان العربي بمسيرة الانسانية المتقدمة .

ثانياً ـ بما أن عملية الخلق الفني عملية مركبة ومتكاملة يساهم ويتفاعل فيها المؤلف، والمخرج ، والممثل ، والجمهور ، فينبغي :

أ ـ إشراك المؤلف في معايشة تجربة الاخراج .

ب ـ الاستفادة من طاقة الممثل وتلقائيته لاثراء الخلق .

ج ـ إثارة حوار مستمر مع الجمهور لتطوير عملية الخلق الفني .

ثالثاً ـ بما أن للشكل المعماري تأثيراً في عملية الخلق نفسها ، فيجب :

أ ـ الابتعاد عن الاشكال المعمارية المنقولة عن المسرح الأجنبي ، ومنها المسرح المعروف بـ « الايطالي » .

ب) السعي لايجاد صيغة معمارية ملائمة للمسرح العربي .

ج) استشارة رجال المسرح المختصين كلما أريد بناء مسرح جديد أو تحوير مسرح قائم .

د) تشجيع حرفة المسرح المتنقل بحثاً عن الجمهور ومناطق تجمعه وعمله (المصانع ، الموانيء ، الأسواق ، المصايف ...) .

رابعاً ـ لكي يساهم النقد في عملية الخلق المسرحي ينبغي :

أ) العناية بتكوين الناقد علمياً وعملياً .

ب) الاهتمام بإتاحة فرص التخصص والتفرغ لمن يزاولون هذه المهنة .

خامساً ـ ضمان حقوق المؤلفين ، المادية منها والأدبية وسن القوانين والتشريعات اللازمة في هذا الصدد .

سادساً ـ ان حرية التعبير أساس كل خلق فني ، ومن الضروري توفيرها للمسرح في كل بلد عربي .

سابعاً ـ تبين من خلال تبادل الرأي بين المشاركين، ان الوسائل السمعية والبصرية مواكبة ومساعدة على الخلق المسرحي ، ولذلك فإنهم يوصون :

أ) الجهات المسؤولة عن هذه الوسائل بالتعاون مع رجال المسرح ، لزيادة التعريف بأعمالها المسرحية .

ب) بتبادل المسرحيات العربية المسجلة للاذاعة والتلفزة بين البلدان العربية ، مع اختيار الأعمال التي تتوافر فيها عناصر خلق جديدة .

ج) العمل على توفير « أرشيف » للمسرح العربي مسجل في التلفزيون يكون مرجعاً وسجلاً .

ثامناً ـ ان تعمل البلدان العربية التي تملك فرقاً مسرحيـــة في مستوى الاحتراف على ان تستضيف ، بين حين وآخر ، متخصصاً او أكثر من أي بلد عربي ولمدة محددة ، لأجل المشاركة الفعلية في عمل مسرحي معين ، سعياً وراء إغناء التجربة المسرحية العربية عامة .

تاسعاً ـ وجوب التنسيق فيما بين المهرجانات المسرحية العربية حرصاً على ألا تقام في فترات متقاربة او متعارضة ، وان تسهل السلطات المختصة في كل بلد عربي مهمة مشاركة فرقها في تلك المهرجانات . وعلى المسؤولين عن مؤسسات المسرح الذين يجلبون فرقاً أجنبية في كل موسم ان يجلبوا كذلك وبنفس التعاقد الحر فرقاً من البلدان العربية الاخرى .

عاشراً - اتفق المشاركون في هذا الملتقى على ان يوافوا المركز الثقافي الدولي في الحمامات ، تطوعاً ، بمعلومات ووثائق عن سير المسرح في بلدانهم ، على ان يقوم المركز بتجميعها ونشرها وتوزيعها دوريا باللغة العربية، وبلغة أو لغات أجنبية .

القسم الثالث

حول بدايات المسرح العربي

الخلق المسرحي

د. محمد عزيزة
تونس

ان قضية الخلق المسرحي موجودة في جل أنحاء العالم . وذلك لأسباب عدة . أهمها ، حسب رأينا : التحول التكنولوجي الذي تعيشه المجتمعات الحديثة والتأثير المتزايد للأجهزة السمعية والبصرية . ونستطيع ان نلتجىء الى نظريات ماك لوهان التي تكشف جانباً من قضية الخلق المسرحي الخاصة بعصرنا .

بالنسبة للمجتمعات العربية ،نرى ان لقضية الخلق المسرحي معطيــات خاصة . وقد حاولت ان أظهر الأسباب التي جعلت تاريخ الحضارة الاسلامية خالياً من كل حركة مسرحية ، وذلك في كتاب أصدرته أخيراً تحت عنوان « المسرح والاسلام » .

وكي نتعرف على الأسباب التي جعلت الحضارة الاسلامية خالية من كل نشاط مسرحي رأينا ان نعود الى أصل انبعاث التراجيديا ، ونضع المشكل في الإطار التالي : كيف ينبعث المسرح في حضارة ما ؟ ولنأخذ المسرح اليوناني كمثل . لنستنتج من التفحص في كيانه ان المسرح يبرز في مجتمع ما عندما تكون هنالك بوادر نزاع .

وهذا النزاع يمكنه ان يظهر في أشكال أربعة :

أولا ـ النزاع الذي يمكن أن نسميه (عموديا) ، أي النزاع بين الانسان والحكم الإلهي . وهذه الوضعية النزاعية الأولى التي تجعل حرية الانسان تصطدم بالارادة الربانية نجدها مجسمة أحسن تجسيم في مسرحية « بروميثي المقيد » للكاتب اليوناني « ايشيل » حيث يظهر إرادته الإلهية عليه .

ثانيا ـ النزاع الذي يمكن ان نسميه (افقيا) وهو الذي يجعل الانسان يصطدم بنظام المجتمع الذي يعيش فيه ، ويكون في هذه الحالة في نزاع مع المجموعة البشرية التي يعيش وسطها . ولا شك ان خير مثل لهذا النوع من النزاع هو مثل « انطيغون » التي تخرق قوانين المجتمع الذي يمثله « كريون » .

ثالثاً ـ النزاع الذي يمكن ان نسميه (محتوما) . وهو مثل الانسان المتصادم مع سير « التاريخ » خاصة حين تكون حياته مأساة ، فيثور تلقائياً ضد القضاء والقدر و « التاريخ » . وأحسن مثل لهذه الحالة هو : « الفرس » .

أخيراً ـ النزاع الرابع الذي يجعل الانسان في صراع مع نفسه . وهو نزاع يصعب كشفه لدقته ، وهو كما يقول هيغل : (الشعور بالنفس ، كضد للذات) . ويشعر الفرد في هذا الحال بازدواج في شخصيته بحيث تكون الشخصية الأولى مضادة للثانية ، فيعيش نزاعاً يكون أساس تفجر الخلق المسرحي .

ومثاله « أوديب » الذي هو في نفس الوقت ابن وزوج ، ابن وقاتل أبيــــه ، ضحية وجلاد .

بعد أن ذكرنا أنواع النزاع الأربعة بقي أن نعرف هل أمكن أن يظهر أحدها في المجتمعات الاسلامية السنية التقليدية .

لنبدأ بالنزاع الأول ، أي حرية الانسان ضد المشيئة الإلهية . ومادام الانسان ـ في التراجيديا اليونانية ـ يظهر لنا في نفس مستوى الالهة ، أو على الأقل كموجود معها ، على حد سوي ، تبرز لنا قدرتان : قدرة الإله وقدرة الانسان . ومثل هذا النزاع لايمكن التفكير فيــــه في الدين الاسلامي التقليدي . كتب « ماسينيون » : (يجب علينا أن نفهم أن كل ماخلقه الاله انما هو مثل الأشياء التي نصنعها ، أي ذات هيكل آلي) .

ان العالم أجمل بكثير من كل ظاهرة فنية . وهو نفسه آلة يحركها الإله ، ولهذا فلا سبيل لوجود مأساة (تنتج عن نزاع بين الانسان والاله) في الاسلام .

ان المأساة ـ بمفهومها الأوروبي المعروف ـ تقع في قلب الأشخاص : انها مأساة حريتهم .

والحرية بالنسبة المسلم التقليدي لاتكونَ الا بمشيئة الإله .

نرى ، اذن ، ان عمل الانسان يتلاشى أمام القوة الإلهية القاهرة . وما ارادة الانسان إلا جزء أو ذرة من مشيئة الإله . وهكذا يتضح أنه غير معقول أن ينتج نزاع بين « الكل » وجزء منه .

جاء في كتاب Sociologie du Theatre ، (علم اجتماع المسرح) ، لجان دو فينيو JeanDu vignaud : « ان كل المجتمعات لم تسع لاعطاء صورة للانسان

أو لتجسيم وضعيته أو حالته أو تمزقه أو آماله وان بعض هذه المجتمعات ، التي حرمت رسم أوجه الانسان،أعرضت أيضاً عن التشخيص المسرحي ، إن الإله - الذي يصعب جداً تصوره فيهيمن بوجوده ، لايقبل البحث عن رؤيا مجسمة للنظام البشري . وهذا هو الحال في المجتمعات الاسلامية .

وهكذا فان المشيئة الالهية عظيمة جداً من جهة ، وحرية الانسان صغيرة جداً من جهة أخرى . خاصة ان ارادة الانسان موجودة في مشيئة الإله، وهي لاتستطيع الانفصال عنها ولا الهروب منها .

وقد لاحظ جاك بيرك ان الشخصية الاسلامية التقليدية ملتصقة « بالكونية » . وهكذا تبعد عن التخوف والحيرة والمشاكل . انها سعيدة لأنها ملتحمة بالذاتية ، لأنها تعيش سعادة « للتوفيق » ، وهذا التقيد بالكيان الإلهي الذي لايحرم الضجر والتململ فحسب ، بل حركة التمرد أيضاً ، لأنها تؤدي الى الانفصال .

نرى اذن أن تمرد « بروميتي » ، أي قيام الفرد ضد النظام الإلهي ، غير معقول في الفلسفة العامة للاسلام السني التقليدي .

لكن ، اذا كان وجود نزاع بين الانسان والنظام الالهي مستحيلا، لماذا لاتكون حالة النزاع الثانية ، أي النزاع بين الفرد ومحيطه ، ممكنة ؟

لاحظ لويس غاردي ، في كتابه « المدنية الاسلامية » ، ان الاسلام دين ، وهو أيضاً قانون لمجموعة بشرية يحدد فيها الرابط الديني شروط وأنظمة العيش لكل فرد منها ، ولكل الأفراد معاً ، وهذه الصفة الثانية للاسلام لاتقل أهمية عن الأولى .

ان الحياة العائلية والاجتماعية والسياسية والدينية وكل شيء في المدنية الاسلامية التقليدية تنظمه المجموعة وتضبط قواعدها وشكلياته .

وقد قال ابن العباس، عم الرسول « كل من يحيد عن عصبة المسلمين ولو قيد أنملة يموت ميتة جاهلية » .

ان الاحتجاج الفردي في المجتمع الاسلامي ، حيث التوق للوحدة ، هو في الأساس ليس نقاشاً من ضمن الحقوق المدنية المكتسبة بل ذنباً لايغتفر .

ولهذه الأسباب ، يبدو جلياً أن النزاع الثاني ، أي قيام الفرد ضد محيطه البشري ، غير ممكن مثل الأول . ما شأن النزاع الثالث ، أي (المتحرك) ، الذي يجعل الفرد يعارض سير التاريخ .

ان التاريخ ، بالنسبة للاسلام التقليدي ، يتكون من تسلسل احداث لأن الإله شاء ذلك ، (المكتوب على الجبين لابد أن تراه العين) . وهكذا يصبح التاريخ متمثلاً في خضوع الأحداث للمشيئة الربانية . ولا يعني ذلك « قدرية » ، ولكن شعوراً بالتفاؤل ويظهر « المكتوب » كقبول الانسان لما قرره الإله . والقدر في هذا المضمار يصير تسلسلاً منطقياً للأحداث ، مقرراً من طرف الارادة الربانية ، والتمرد ضد هذا التسلسل يعني التمرد ضد الاله . فيظهر هذا النزاع الثالث غير ممكن مثل سابقيه . ما شأن النزاع الرابع ، أي صراع الفرد مع نفسه ، أو قيامه ضد تمزق ذاته ؟

ان احتواء القدرة الإلهية للارادة البشرية ، وتقيد الفرد بالمجموعة الكلي ، وفهم التاريخ كخرافة ولا كمأساة ، يجعل انفراد المسلم التقليدي امراً مستحيلاً . فشعوره بنفسه لايمكن دون وعي شامل المجموعة الذي هو مندمج فيها لامحالة ، بالرغم من التأزمات التي تنتابها .

هذا السبب الأساسي – حسب رأيي – في تنافر الاسلام التقليدي والمسرح.

والى جانب هذا السبب الأساسي ، نجد سببين ثانويين لهما قيمتهما :

ان العرب الذين ترجموا نصوص افلاطون وارسطو وعلقوا عليها كثيراً قد اطلعوا لامحالة على بعض نصوص التراجيديا الاغريقية .

لاشك أنهم لم يكونوا متهيئين لفهم عميق لهاته النصوص ولا لما كانت للاسباب التي اشرنا اليها آنفاً . لكن لماذا لم يترجموا مختارات من المسرح اليوناني ولو لتدوينها ؟

ذلك انهم لم يستطيعوا استيعاب المفهوم المسرحي لانهم لم يجدوا في هذه المسرحيات الاغريقية الا نصوصاً موزونة بسيطة ، وشعرا غريباً في قالب حوار. ونحن نعلم ان ادباء العرب يعتقدون ، راسخ الاعتقاد ، ان الشعر لم يبتدعه النبوغ العربي فحسب ، بل كان خاصيته .

ويقول ابن رشيق مدعما رأيه في هذا الباب : « أن العرب هم احسن الشعوب ، وان فهم الشعري هو الفن الأسمى ، وانهم انفردوا دون سواهم بفن القول ، معرضين عن كل خدمة يدوية وعن كل استعباد مهني » فلم يصلح عندئذ تعريب هذه المسرحيات اليونانية بعد أن جردها العرب من روحها المسرحي فصارت اشعاراً غريبة ؟

وتبين انا ، هكذا ، الأسباب الأدبية لعدم التعريب ودافعها العميق ، وهي تتخلص جميعاً في اعجابهم بانفسهم .

أما السبب الثاني فهو فيما يبدو لي لغوي ، اذ ان اللغة العربية تعرف ضربين من المشاكل التي يتمم بعضها البعض ، وذلك بالنسبة للمسرح . أو لها عدم تلاؤم اللغة الفصحى لمقتضيات التعبير المسرحي .

ويمكن لنا أن نلاحظ ان الفصحى تتضمن أكثر من أية لغة اخرى تباعدا هاما بين التعبير والدلالة .

وفي اعتقادنا ان الفصحى هي اقرب الى التعبير منها الى التبين الذي يختص به المسرح في لغته . فالمسرح ، مثل الحياة اليومية ، تتصرف أفعاله في المضارع، فتبين لغته المشاكل وتطرحها ، وهكذا يصير مجرداً من كل دلالة ومن كل فارق يقوم بين الدال والمدلول الذي يشير اليه فيتزوج التعبير المسرحي بالتجربة المعاشة التي يعيد خلقها بل يجسدها .

بقيت لنا مسألة اللهجات التي تمثل اقصى قدر من الأصالة واقوى أثر في الواقع المعاش ، ولا شك انها اللغة الملائمة مسرحياً . ولكن اذا ما اخترنا اللهجة الدارجة واستعملناها في المسرح أفلسنا ننغلق في الخاص والجهوي ، وهل يتيسر لنا أن نرضى الانغلاق بينما يفرض مفهوم الوحدة العربية نفسه باطراد ؟ والحل الأبقى هو استعمال لغة ثالثة (العربية الوسطى) التي لم يعد توفيق الحكيم يدافع عنها بمفرده .

ويظل النقاش مفتوحاً في هذا المجال .

* * *

هذه هي المراحل الرئيسية التي أردت أن اذكركم بها في نطاق هـــذا التطور المسرحي لان هذا النقص في الأدب العربي يشرح أن المسرح كان عند ظهوره في المجتمعات العربية سنة ١٩٦٨ ، نتيجة تفاعل الثقافات وتلاقحها .

كان المسرح العربي نتيجة لقاح ، وان الصعاب كلها التي يعيشها الساعة تتأتى - فيما يبدو لي - من هذا الميلاد المزيف .

لقد رضي رجال المسرح العرب زمانا طويلا بالتعريب او الاقتباس ، ولما

سعوا الى التآليف ضمنوا أعمالهم أشكالا كلاسيكية ، أخذوها عن التآليف الغربية (فصول ، مشاهد الخ ...) في حين انه يوجد مجال حي لعناصر سبقت ميلاد المسرح في البلاد العربية (من المداح الى مسرح الظل الخ . .) قد تخلوا عنها دون مبرر .

وفي هذه الظروف تواجه مشكلة الخلق المسرحي في العالم العربي مقتضيين اثنين متناقضين في الظاهر هما :

١) البحث عن تعبير شخصي مع الرجوع الى التراث الذاتي والتحرر من الافكار الجاهزة المفروضة من الخارج .

٢) مواكبة العصر في تغيره المتواصل السريع والتفتح الى كل جديد .

ولعل المعاصرة هو ان يكون الانسان ذاته ، أي أن يستعمل العلامات التي يتميز بها ، في كل زمان ، وشحنها بالمفهوم التاريخي ، فيوفق بين ما هو دائم وما هو متجدد في كيانه .

بواكير الأدب المسرحي في سورية

د. عمر الدقاق

قد يكون من العسير على الباحث أن يتلمس بواكير المسرحية في سورية دون أن يتطرق الى نشوء هذا الفن في مصر وفي لبنان . وما ذلك الا لأن رواد المسرح السوري انما كانوا في الوقت نفسه رواد المسرح العربي . كما أن هؤلاء الرواد أنفسهم انما نشأوا في سورية وشقوا طريقهم على مسارحها ، ثم لم يلبثوا أن نزحوا بفنهم الجديد ومواهبهم المتفتحة الى مصر او الى لبنان ، حيث وجدوا مناخاً مواتياً للعمل المسرحي . ان مثل هذه الرابطة الفنية المشتركة التي عقدوا أواصرها أبو خليل القباني واسكندر فرح وعبد الوهاب أبو السعود .. انما تنم على ملامح الوحدة الفكرية والشعورية التي كانت واقعاً قومياً تعيشه بصورة عفوية أجيال العرب في القرن الماضي .

ولعل أقدم خبر للمسرح نعثر عليه في سورية مارواه مؤلف (تاريخ الصحافة العربية) من أن والي سورية راشد باشا لما أراد أن يحتفل بختان أنجاله، سنة ١٨٦٨، كلف الشيخ ابراهيم الأحدب في بيروت أن يعلم رواية (الاسكندر المقدوني) لجوق من الممثلين ، ويأتي بهم الى دمشق لتمثيلها ، فقـــام الأحدب بذلك ، « وكان لتمثيل الرواية صدى استحسان لم يزل يردده سكان الفيحاء الى الزمن الحاضر . ثم أنه نال من مكارم أعيان دمشق واكرامهم مالم ينله سواه»[1] .

وواضح من ذلك أن لبنان كان سباقاً الى هـذا الفن . اذ المعروف ان مارون النقاش غدا رائد المسرح العربي حين ألف المسرحية العربية الأولى من بيروت عام ١٨٤٧ . غير أنه ليس من الواضح اذا كان ذلك الحفل اول تجمهر حول مسرح عرفته دمشق، وأغلب الظن أن سورية قد شهدت هذا الفن المستحدث قبل ذلك الحين ، اذ أن ما كان يطلع به مارون النقاش ثم سليم النقاش في بيروت لايلبث ان يسرى سريعاً الى دمشق وحلب .

« وكان من عادة مدارس الارساليات في القرن الماضي ان تقدم مسرحيات عربية يمثلها الطلبة في نهاية العام الدراسي . ولا يستبعد ان يكون الأمر كذلك في مدارسها في سورية . فقد كانت ترمي من وراء ذلك الى أهداف تربوية وثقافية ودينية »[2] . كما يروى ان ثمة فرقاً تمثيلية أجنبية كانت تأتي أحياناً الى البلاد من وراء البحر ، وان احداهـــا حضرت الى دمشق من فرنسا في عهـد الوالي صبحي باشا ، سنة ١٨٧١ ، ومثلت في مدرسة العازارية في باب تومـــا روايات اجتماعية واخلاقية .

---

(١) فيليب دو طرازي ٢ : ١٠٣ - ١٠٤ .

(٢) المسرحية في الادب العربي الحديث : الدكتور محمد يوسف نجم ٦١ .

وما كان لهذه المحاولات الفنية الوافدة أن تترك صدى عند أحد لولا أن وجدت شخصاً دمشقياً تشبع بها حتى أعماق روحه وربط بها مصيره ، وهو أحمد أبو خليل القباني . ولاشك أن القباني سمع عن هذا الفن أيضاً ممن شاهدوه في أوربا أو في لبنان ، وكان في ذلك كله ما استهواه وحفزه على العمل . « ولما لم يكن بين المسرح وبين حلقة رقص السماح او جوقة الغناء سوى قفزة صغيرة فقدخطاها القباني بعبقريته . . ووجد في القصص الشعبي الذي يعرفه من ألف ليلة وليلة وغيرها معيناً لا ينضب . وكان له من ثقافته - على بساطتها - ما يسمح له بانشاء السجع المتكلف وتركيب الحوار الساذج »[1] . وهكذا خرج بمسرحيته « الملك وضاح ، ومصباح ، وقوت الأرواح » ، وقيل أنه ألفها في ثلاثة ايام ولحنها . ثم لم تلبث دهشة الجديد ان فترت ، فتراخى اقبال الجمهور وحماسته واضمحل المسرح الاول .

ثم وصل الى دمشق الوالي المصلح مدحة باشا سنة ١٨٧٨ ، وكان في عداد برنامجه دعم هذا المسرح واقالته من عثرته ، فاستبشر القباني بالخير . ومنذ ذلك الحين يتاح للمسرح السوري ما ينعشه ، كما يرفده عنصر جديد رائد هو اسكندر فرح الذي أقام مع القباني دعائم مسرح طريف في دمشق ، مثلت على خشبته رواية « عايدة » ثم « الشاه محمود » . وكان نجاح كبير أغرى الرائدين بالمضي قدما . ولكن الرياح لم تجر بما تشتهي السفن ، فسرعان ماهبت الرجعية حانقة تناشد السلطان ان يتصدى لهذه البدعة متذرعة بظهور شخصية هارون الرشيد على المسرح ، وصاح صائحها في خطبة الجمعة في اذن عبد الحميد : «أدركنا يا أمير المؤمنين فان الفسق والفجور قد تفشيا في الشام ، فهتكت الاعراض ،

(١) القصة في سورية : شاكر مصطفى ١٩٠ .

وماتت الفضيلة ، ووئد الشرف ، واختلط النساء بالرجال . . » ولقد أدركه السلطان ... فأغلق المسرح .

أما الصفحة الجديدة المشرقة من حياة القباني الفنية فقد تجلت بعد حين في الاسكندرية وطنطا والقاهرة ، حيث ندعه هناك يحقق أمانيه ويحظى بنجاح باهر مع شريكه اسكندر فرح . ولكن البذرة التي ألقاها في سورية لم تلبث ان آتت أكلها عندما أسس شاب مثقف اسمه حنا عنحوري (مرسح الاتحاد) في دمشق . ولكن عمر هذه المحاولة لم يطل ايضاً ، فقد كانت مسرحيات العنحوري غريبة مترجمة ، ولم يكن لمثلها ان يضمه الجمهور عهدئذ ، فضلاً عن أن نكسة مسرح القباني كانت ماتزال ماثلة في الأذهـــان . وقد ذكر محمد كرد علي في (خطط الشام) انالتمثيل في دمشق رجع القهقري بعد أبي خليل،فقال : «ولما كان التمثيل — كما قلنا — عارضاً على مدينتنا رجع القهقري بعد أبي خليل،وظل الى يومنا هذا يمشي مشياً ضعيفاً ، بالنسبة لسائر مشخصاتنا ، فلم تقم إلى الآن جوقة تمثيل وطنية » .

ان ما يهمنا من الفن المسرحي على كل حال لايتعدى مايتصل منهبالأدب أو بمعنى أدق ، أن الرواية المسرحية باعتبارها عملاً أدبياً هي مدار البحث في هذا المجال ، مع ادرا كنا أن مثل هذا الاعتبار ليس من طبيعة الأمور . فالقبانيمثلا ينطوي على شخصية الكاتب والملحن والمغني ، والعارف بالأداء وتوزيع الأدوار ويرقص السماح ... أما قصص مسرحياته فتنم على أنه مؤلف بارع . اذ استمد عناصرها الأولى من مصادر شتى ، فبعضها من ألف ليلة وليلة ، مثل (الرشيد والأمير غانم ، وأنس الجليس ، والأمير محمود) ، وبعضها من القصص الشعبي

المتداول (كعنترة ، وعفيفة) ، وبعضها من قصص التاريخ العربي (كديك الجن ومجنون ليلى) ، وبعضها أخيراً من المسرح الأجنبي (كمتريدات ، وعائدة) ..

ويبدو ان النص المسرحي بين يدي رواد المسرح، وفيهم مارون النقاش والقباني، لم يكن عنصراً رئيسياً في القرن الماضي ولم يكن اكثر من سلك تتسلك فيه مشاهد الرقص والوان الغناء ، فكانت الرواية الواحدة خليطاً من شعر ونثر وأنغام وفكاهة . وهذا ما كان يريده الجمهور ولا مناص مما يريد ، . . . ومن هنا جاءت مسرحيات القبـــاني في حبكة ضعيفة ، وسياق ساذج ، وحوار بسيط متكلف . . . ولم يستطع القباني أن يتمرد على الانشاء القصصي الدارج في عصره ، فتكلف الزركشة البيانية والسجع الثقيل ، وحشا المشاهد بالشعر المـــأثور ، والأمثال السائرة ، والحكم الدارجة . وكانت ذخيرته من ذلك كله واسعة لاتنضب ، فاذا أعوزه الشعر نظمه ، واذا احتاج الى زجل حبكه في السياق . وهو يدس ذلك كله بكل بساطة ، حتى في المسرحيات المعربة . ولعل المؤلف كان يرمي بهذا - على حد قول زكي طليمات - الى أن يقيم بين المسرحية الناشئة الدخيلة وبين ألوان الأدب العربي القديمة والأصيلة وشائج قربى ، ولو في الأسلوب والمظهر . وقد لاحظ الاستاذ شاكر مصطفى ايضاً ان مما يلفت النظر حقاً لدى القباني « ان منظر السجن منظر يكاد لايغيب عن مسرحياته ، فلابد في كل رواية من منظر وراء قضبان السجن ؛ أنها الأزمة الرئيسية دوما عنده ، ولعل القباني يعكس فيها واعياً ، او غير واع ، سجن مجتمعه في تقاليده ، أو سجن بلاده وامته تحت الارهاب الحميدي . او سجن الأفكار الحرة في الناس امام الكابوس الرجعي » .

اما اسكندر فرح فعلى الرغم من نسجه على منوال القباني وبقائه في فلك

المسرحية الغنائية فانه خطا في مضمار التأليف المسرحي خطوة أبعد ، اذ استطاع ان يقدم روائع المسرح العالمي،دون الاعتماد على الغناء كعنصر اساسي في المسرحية، برغم ان مثل هذا الزاد الدسم لم يكن من اليسير التجاوب معه في ذلك الحين المبكر . على أن مايهمنا قبل كل شيء لدى اسكندر فرح وأمثـــاله النصوص المسرحية الموضوعة قبل المعربة ، من مثل رواية (كليوباتره) ملكة البطالة ، وهي غير كليوباتره المشهورة ، ورواية (مطامع النساء)وكلتاهما مثلتا في مصر اواخر القرن التاسع عشر . كذلك تتجلى ظاهرة العصر في روايته هذه كليوباترة، اذ يسوقها في اسلوب من السجع المتكلف ، ويعمد الى حشر مقطوعات الشعر والأزجال والمواويل بين مشاهدها .

وأما أديب اسحق فقد كان متعدد المواهب ينظم الشعر ويدبج النثر ويرتجل الخطب ويصدر الصحف ويعرب القصص ويعمل في المسرح ، لقد ترجم مسرحية اندروماك عن راسين التي مثلت في بيروت وحافظ فيهـــا على الأصل الراسيني من حيث التنسيق الخارجي للفصول والمشاهد ، الا أنه نظر اليها على أنها مسرحية حوادث[1] وقد حرص أديب اسحق على تعريب المسرحية ، ولو أدى ذلك الى تصرفه في الترجمة ، ومن هذا القبيل ايراده الحوار شعراً او نثره اياه عبارات مسجوعة على مألوف اسلوبه :

«أورست : سلام أيها الملك الهمام	ودام لك ارتفاع لا يرام
علوت بهمة ليست تضاهي	وأجداد هم القوم الكرام

« اليك يامن فتحت بحسامك طروادة ، بعد أن بلغ والدك الهمام من هكتور مراده. أتيت سفيراً من أمراء اليونان ، احمل اليك عتبا وأرجو ألا يحمل على العدوان ..»

(٢) المسرحية في الأدب العربي : محمد يوسف نجم ٢١٥ .

وكان لأبي خليل القباني في حياته ومن بعد وفاته رفاق وتلاميذ حملوا الشعلة في وسط الرياح الهوج ، وكان اكثرهم في مدينة حمص التي أمضى فيها أواخر ايامه . من هؤلاء عبد الهادي الوفائي (١٨٤٣ - ١٩٠٩) الذي اخرج خمس روايات تمثيلية هي : (رعد ونسيم ، وكوكب الاقبال ، ودرغام ، وأبو حسن) ولكننا لانملك أيا منها الآن .

ومحمد بن خالد الشلبي (١٨٦٧ - ١٩٢٦) وله : (وفود العرب على كسرى ، الأمير محمود والزير المهلهل ، الخلان الوفيان والطاغية جمال باشا ، انسحاب الأتراك من سورية ، نجم الصباح ، ربيعة بن زيد المكدّم) .

وداود قسطنطين الخوري (١٨٦٠ - ١٩٣٩) الذي تأثر أيضاً بالقباني ثم ثم هاجر الى البرازيل ، وخلف من المسرحيات (جنفياف ، اليتيمة المسكوبية ، الصدف المدهشة ، عمر بن الخطاب والعجوز ، يوديف ، جابر عثرات الكرام ..)

ويوسف شاهين الذي وضع تمثيلة (كورش) واشترك مع داود الخوري في تأليف تمثيلة (سمير اميس) .

. . .

ومن ناحية اخرى فربما كان أقدم نموذج نقع عليه في سورية من المسرحيات التي صبت في قالب الشعر رواية (آشيل) لسليم عنحوري (١٨٥٦ - ١٩٣٣) . وقد عربها له فرنسيس تراك عن الفرنسية ثم مثلت لأول مرة في دمشق عام ١٨٩٨[١] ، ثم في بيروت . سبك العنحوري مسرحيته في ألفي بيت من الشعر يتخللها بعض النثر ، وهي تعالج عاطفة الجسد ، وترمي الى الاعتبار . وقد صدرها بقوله :

(٢) القصة في سورية : شاكر مصطفى ٢١٠

روایة قد حوت أحكامها عبرا ... للحاسدين ونصحا واضح الجدد

ما أهنأ العيش في الدنيا وأبعده ... عن المفاسد لولا آفة الحسد

وله أيضاً (هند وعصام) وهي مسرحية أخرى شعرية نثرية من بين نحو عشرين تمثيلية وقصة ، ليس بين ايدينا اليوم شيء منها .

ويبدو ان الشعر كان أثيراً لدى رواد الأدب المسرحي في القرن الماضي سواء في سوريا او لبنان او مصر ، فكانوا يحرصون على ادخاله في المسرحيات النثرية نفسها ، وترصيع مشاهدها به ، وذلك مجاراة لذوق الخاصة . وقد أشار الى هذه الظاهرة سليم النقاش سنة ١٨٧٥ عندما ذكر جنوح عمه مارون ؛ مؤسس المسرح، الى مثل ذلك « لما رأى عدم ميل ابناء وطنه الى هذا الفن المفيد . فجعل في الرواية الواحدة شعراً ونثراً وانغامـــاً ، عالماً ان الشعر يروق للخاصة ، والنثر تفهمه العامة والانغام تطرب . . » وعلى هذا الغرار من التلفيق ألف أبو خليل القباني كثيراً من مسرحياته . وكان لمقطوعات الشعر أيضاً حيز لا غنى عنه في بعض النتاج المسرحي النثري المتأخر نسبياً ، من مثل مسرحية (وامعتصماه) النثرية لعبد الوهاب أبي السعود ، ومسرحية (أبو عبد الله الصغير أو أحـــلام ودموع) لمعروف الأرناؤوط .(١)

---

(١) ولد في بيروت عام ١٨٩٢ من أصل ألباني . أجاد العربية ثم تعلم الفرنسية وبدأ يمارس الترجمة عنها على نطاق محدود . وقد سيق الى استانبول ليكون ضابطاً معاونا في إبان الحرب العالمية الأولى . وعندما وضعت الحرب أوزارها ، سرح من الخدمة اختار دمشق موطناً له، وفيها أصدر جريدته المعروفة (فتى العرب) التي كانت ذات وجه وطني وتعنى بالحياة الأدبية . ويعد في تاريخ الرواية قمة ، وقد خرج على الناس عام ١٩٢٩ بروايته (سيد قريش) على نحو يكاد يكون مفاجئاً ، واستوى كاتباً أصيلاً في مضمار القصص التاريخي . توفي في دمشق عام ١٩٤٨ . (انظر مزيداً من التفصيل عنه لدى شاكر مصطفى في كتابه : القصة في سورية) .

وفي رأينا أن الحرص على الشعر مظهر عريق عند العرب ظل حيــاً في الأذهان ، ماثلا في نتاج الأدباء ، وتجلى في أكثر فنون القول ، مستقلاً في وجوده أو مشاركاً سواه . وهكذا كان عنصراً ذا شأن في كل من القصة والتمثيلية والمقالة والخطابة . . ومرد ذلك من جهة أخرى الى أن الأدب التمثيلي الغربي نفســه ـ والمسرحية العربية وليدة منه ـ ظل منذ القديم حتى عصر النهضـــة والعصر الكلاسيكي يكتب كله شعراً ، ولا يجوز أن يكتب نثراً . وان بواكير المسرحيات العربية انما كانت مسرحيات منقولة أومعربة عن الأدب الكلاسيكي أو في أحسن الأحوال متكئة عليه .

والشعر العربي بقوالبه العريقة وأساليبه الأصيلة ينطوي في ذاته على ملامح بارزة من ذلك الماضي التليد ، فقد كان الاطار الأثير للمسرحيات التاريخيـة ، لقدرته على رسم تلك الهالة المحببة حول سالف الأيام الغابرة . ومن هنا قل أن نجد مسرحية شعرية عربية في سورية لاتتخذ من أحداث التاريخ موضوعاً أو تمت اليه بسبب . وللتعلق بالتاريخ أيضاً سبب نفسي آخر ، إذ أن سورية كانت تمر في العقود الأولى من هذا القرن بمرحلة احياء وانبعاث تستمد خلالها من الماضي العريق والامجاد الحافلة نسغاً أصيلا يعينها على مواجهة الحيـــاة النضالية العاثرة بثقة واعتداد .

ولما كان تاريخ العرب المديد حافلا بعناصر القوة خصيباً بمعطيات الحضارة أصبح تطلع ادباء المسرح اليه في تلك المرحلة ظاهرة طبيعية اقتضتها الحياة العربية نفسها ، وشملت الفنون الأدبية جميعها . وكانت اللهفة على العهود العربية الزاهرة واللوذ بالماضي المجيد في ذاته مظهراً رومانتيكيا ابان محنة العرب بالاحتـــلال . وكان في اللجوء الى بعث تلك الأمجاد رداً غير مباشر على زبانية الاحتلال ،

يتجلى في صورته العفوية التي تحاول ان تثبت للعدو المزهو بقوته أنه كان يوماً راكعاً تحت أقدام العرب . وهكذا كان ثمة نتاج غير قليل ، قصصي وتمثيلي ، يجنح الى هذا المنحى ، ونعني بذلك استيحاء التاريخ . وقد تجلى ذلك في المحاولات الجريئة المبكرة في مضمار التأليف المسرحي في سورية ،والتي كان أبرزها تمثيليات أبي خليل القباني أحد أبرز رواد المسرح العربي قاطبة . ومن تمثيلياته هذه ذات الصبغة التاريخية والتي ضاع اكثرها وبقي لدينا أقلها : (عنترة بن شداد ، مجنون ليلى ، جميل وبثينة ، يزيد بن عبد الملك مع جاريتيه حبابة وسلامة ، هارون الرشيد وأنس الجليس ، عبـــد السلام الحمصي أو ديك الجن ، ولادة أو عفة المحبين ... الخ) .

وقد لف تيار التاريخ العربي بشملته الواسعة معظم النتاج الأدبي في أواخر القرن الماضي ولم يكن أمره مقصوراً على ما ألفه القباني ،بل تعـــداه الى آخرين من بعده كانوا في حقيقة الأمر استمراراً له وامتداداً في مطالع القرن الحالي ، وكانت المحاولات القصصية المبكرة أبرز ما يعكس حركة الانبعاث . ويمكن القول ان هذا اللواذ بالتاريخ الى حد الالتصاق بأحداثه والدوران في فلكه قد بلغ ذروته فيما أبدعته براعة الكاتب القصصي والمسرحي الرائد معروف الأرناؤوط ،وذلك في رواياته التاريخيـــة المطولة : « صقر قريش » و « عمر بن الخطاب » و « طارق بن زياد » و « فاطمة البتول » ، ثم في مسرحياته - وهي ما يهمنا بوجه خاص - ولا تتعدى اثنتين فيما نعرف : الأولى « ابو عبد الله الصغير أو احلام ودموع » ،وهي تمثيلية نثرية تتخللها من حين الى آخر شذرات قليلة من الأشعار القديمة التي يتصرف في بعضها المؤلف لـكي تطابق مقتضى الحال . وقد صدرت عام ١٩٢٩ في حلب ، وهي المسرحية الوحيدة التي بين ايدينا للأرناؤوط ،

وتقع في خمسة فصول . أما مسرحيته الأخرى فاسمها « جمال باشا السفاح » ، وقد نسجها الكاتب من واقع الأحداث الدامية في هذا القطر ، ثم مثلت بعد حين بنجاح على خشبات المسرح في دمشق ، وشهدها آنذاك فيصل الأول وما يؤسف له أن تعصف الأيام بهـــذه المسرحية التي كان لها يوماً صدى في نفوس شباب الجيل الماضي .

وعلى الرغم من تخلي الأرناؤوط عن ممارسة الأدب المسرحي ، وانصرافه الروائي فان أعماله القصصية في مجموعها تبقى مآسي وفواجع ، كما يبقى خيـــاله تراجيدي التكوين . ان المأساة في أعماقه وهي تتداج لديه في الغالب حول صراع الحب والواجب ، عقدته المفضلة هي تلك العقدة التي تنشأ من نزاع القلب والجد. وكل ذلك كما يقول شاكر مصطفى[1] « من أثر المسرح في نفسه » . ان ابطاله يندر ألا يصرخوا عند المواقف الرهيبة او القاسية ، صرخة عظيمة أو أليمة . وأبطاله يقفون دوماً ليشرحوا مآسيهم اونجواهم ، او قلق نفوسهم في مونولوج قد يطول ، اوفي خطاب لاتفارقه الاشارات المسرحية بالأيدي والجوارح . وتتجلى الصفة المسرحية في هذه المنولوجات حين يطلقها الارناؤط في خطاب الأشباح او في مناجاة الأموات ، كما في مسرحيات شكسبير .. كذلك يطيل في الحوار الطول المزعق[2] .

وكان من هذا النتاج المسرحي المبكر الذي صيغ في إطار من التاريخ العربي مسرحية « فتح الأندلس » الشعرية للشيخ فؤاد الخطيب الذي عرف بلقب شاعر الثورة العربية . ثم كان من هذا القبيل بعد ذلك مسرحية مخطوطة لأنور

(١) القصة في سورية ٥٥٤ ٥٥٨
(٢) شاكر مصطفى : القصة في سورية ص ٥٥٦

العطار بمائة لمسرحية الأرناؤوط ولعلها نسجت على منوالها ، غير أنها شعرية ، وتحمل أيضاً اسم « أبو عبد الله الصغير » ، وترجع الى عام ١٩٣٠ (١) .

وقد استقى المؤلف الشاعر حوادثها من التحقيقات التاريخية المهمة التي ذيل بها شكيب ارسلان روايته « آخر بني سراج » التي عربها عن الشاعر الفرنسي (شاتوبريان) .

ولعل أبرز علم يواجهنا في هذه المدرسة مع مطلع هذا القرن عبد الوهاب أبو السعود (٢) الذي يعد الشخصية البارزة الثانية بعد أبي خليل القباني عبر مسيرة الفن المسرحي المتعثرة في سورية . ومع أن أبا السعود كان فناناً ممثلاً أكثر منه مؤلفاً كاتباً فقد كان بمثابة بداية الانعطاف بالمسرح في سورية نحو الواقعية والجنوح الى الانسلاخ من النزعة الغنائية التي كانت تثقل كاهل العمل المسرحي بعناصر بعيدة عن جوهره من مثل الرقص والتطريب والتهويج وغير ذلك من الأمور الدخيلة التي تشوب هذا الفن المتميز وتحرفه عن صراطه . ومع ذلك آثر أبو السعود النسج على منوال القباني فيما يتصل بالحرص الشديد على أن

---

(١) عدنان بن ذريل : الأدب المسرحي في سورية ٩٢ .

(٢) ولد أبو السعود في دمشق أواخر القرن الماضي ، ثم سافر الى مصر عام ١٩١١ للدراسة في الأزهر ، ويبدو أن المسرح الذي بهره في مصر جعله يعدل عما كان فيه . استهل حياته الفنية في مصر بتمثيل بعض الأدوار في المسرحيات المعربة التي كانت تقدمها فرقة جورج أبيض ، مثل (عطيل) التي عربها الشاعر خليل مطران ، و (أوديب) التي عربها فرح انطون ، و (لويس الحادي عشر) التي عربها الياس فياض. وقد خطا بالمسرح العربي في سورية الى الامام بعد ما أفاده في مصر من خبرة وممارسة مما جعل نجمه يلتمع في عهد الحكم الفيصلي، وبخاصة بعد ما قدم مسرحيته (جمال باشا السفاح) التي ألفها معروف الأرناؤوط . (انظر ما كتبه في ذلك الدكتور جيل سلطان : مجلة المعرفة كانون الأول ١٩٦٤) .

يظل الأداء الفني داخل الاطار التاريخي . وقد اشتهر بمسرحيته (وامعتصماه) الشعرية ، النثرية ، وقد صدرت له في كتاب باسم (وامعتصماه ومسرحيات ثانية) ، ثم نشرت له تمثيلية (ميلاد محمد) ، وهما الأثران الوحيدان اللذان طبعا له [١] . وعلى هذا الغرار مضى أبو السعود في مجموعة مسرحياته التي تحمل جانب كبير منها السمات التاريخية والتي لم يقدر لها النشر فبقيت دفينة أو ضلت سبيلها نحونا الى الأبد من مثل مسرحية « الزباء » و « جابر عثرات الكرام » [٢].

ولا بأس في أن نشير هنا – إذا أردنا أن نمسك بآخر حلقة في هـذا اللون المسرحي – الى ما ألفه الشاعر عدنان مردم بك [٣] من مسرحيات شعرية كلاسيكية تعد بحق تتويجاً للأعمال المسرحية السالفة ، وخير رافد للمسرح التاريخي الذي يعد أعرق انماط المسرح وأكثرها نجاحاً في هذا القطر من مثل : « مصرع الحسين » و « عبد الرحمن الداخـل » و « جميل بثينة » ، ثم « غادة أفاميا » و « العباسة » و « الملكة زنوبيا » مما نكتفي بتعداده ونتجاوز عن ذكر آخرين سواه حتى لا نخرج عن الحد الذي شئناه لهذا البحث [٤] .

---

(١) انظر ايضاً ما كتبه عادل أبو شنب في عدد (المعرفة) الخاص بالمسرح ، كانون الأول ١٩٦٤ .

(٢) الأدب المسرحي في سورية لعدنان بن ذريل .

(٣) ولد بدمشق عام ١٩٠٧ ، ووالده الشاعر الكبير خليل مردم بك رئيس مجمع اللغة العربية بدمشق ، درس الحقوق ومارس المحاماة وشغل مناصب في القضاء . وهو دائب على العطـاء ، له من الدواوين : « نجوى » و « صفحة ذكرى » و « عبير من دمشق » .

(٤) يمكن أن يعد امتداداً لهـذا المسرح التاريخي : خير الدين الزركلي في « وفاء العرب » عمر أبو ريشة في « ذي قار » ، سليمان العيسى في « جبلة بن الأيهم أو الازار الجريح » ...

وواضح من هذا الاستقراء المحدود للمسرحيات الرائدة في سورية وغلبة النزعة التاريخية عليها أن هذا الأمر لم يكن ظاهرة محلية محدودة ، بل كان تياراً عاماً شاملاً يلف المسرح بل فنون الأدب كلها في سائر أقطار المشرق العربي ، على غرار ما كان عليه الشأن لدى رواد الأدب المسرحي في لبنان ومصر . ولعل الشاعر أحمد شوقي ، ثم ما كان من استمرار منحاه في عزيز اباظة ، خير مايؤكد ظاهرة التساوق الفني التي لم تكن في جذورها سوى مظهر أصيل للتساوق القومي الشامل على الصعيد العربي . كما أنه مما يلاحظ على كثير من هـذه المسرحيات التاريخية أنها كانت تلوذ في معظمها بماضي العرب الذي يتصل بالأندلس بوجه خاص ، بما يحمل الطابع المأساوي – التراجيدي ، وينم على النزوع الرومانسي الذي يتجلى في رصد المجد الآفل وبعكس مرارة النضال العاثر .

وإذا كان ثمة سمات مشتركة عديدة تطبع تلك المسرحيات الرائدة ، فهي انها جميعاً تكاد تعتمد على السرد وتغفل عنصر الصراع الدرامي ، كما أنها قلما كانت تعنى بالتحليل واستكناه دخائل النفوس وتعمق نوازعها . ومن جهة أخرى غلب الطابع الغنائي الوجداني على معظم هـذه المسرحيات ، وأكثرها كان يتصل بأحوال المجتمع والمشكلات العاطفية التي تسود أفراده . أما الجانب الوطني فكان صداه ضئيلاً ، وذلك لأن أكثر النماذج المعربة لم تكن تنطوي عليه ، كما أن المؤلفين لم يكونوا – فيما يبدو في ظل الأوضاع السياسية السائدة – يستطيعون معالجة مثل هذه الموضوعات التي تثير حساسية لدى الحكام . على أن هذا الأمر أخذ في التبدل في أوائـل القرن الحالي في سوريا كثمرة من حياة الصراع المرير بين العرب والترك ، ثم بينهم وبين زبانية الغزو الاستعماري .

أما فيما عدا ذلك فقد كان أكثر المسرحيات مترجماً أو معرباً شأنه في ذلك كشأن سائر المسرحيات الرائدة أيضاً في مصر ولبنان. وما ذلك إلا لأن هذا النمط من أنماط الأداء بطبيعته وأصله فن مستحدث في الغرب دخيل على الشرق. وكانت تلك بداية طبيعية وخطوة سديدة في الطريق القويم، إذ لابد لأي حركة وليدة وجديدة أن تغترف من معين الآخرين قبل أن تقف على قدميها. على أن أولئك الكتّاب لم يألوا جهداً تجاه صعوبة الظروف، ومراعاة للذوق السائد من أن يعمدوا الى التصرف في النص تصرفاً كبيراً تجلى في التعريب الذي كثيراً ما كان يحق النص الأصيل ويحل عوضاً عنه مشهداً مغايراً أو خاتمة مباينة. كما كانت اللغة في الغالب أقرب الى الركاكة أو متسمة بالعامية، مسايرة للذوق العام من جهة. ولأن النص نفسه لم يكن في أهميته يعدل عناصر المسرحية الأخرى، وبخاصة الفكاهة والغناء والرقص...

عالم واسع فسيح الأرجاء (*)

تحليل ونقد :

نواف أبو الهيجاء

محاولاتنا المسرحية مازال في بداياتها ، ولكن هذا لا يعني ، مطلقاً ، ان نبدأ السلم من أول درجة فيه . أي ان نبدأ من الصفر . امامنا تجارب كثيرة.. تاريخ طويل من التجارب والمحاولات والاعمال الانسانية بدءاً من اسخيلوس ، مروراً بشكسبير وانتهاء بييكيت وبرشت . صحيح ان لنا ظروفاً تختلف ، اختلافاً قد يصل حد التناقض ، عن ظروف الكثير من بلدان العالم، إلا انني مع الرأي القائل ان هذه الظروف هي التي تخلق تواجداً مسرحياً متميزاً ، له خصائصه وأشكاله ومضامينه ، ولكنه لايشكل حلقة منفصلة ، تمام الانفصال ، عن سلسلة المسرح العالمي .

امامي الآن مسرحية ـ تجربة محلية .. هي مسرحية « عالم واسع

(*) مسرحية بقلم غسان ماهر الجزائري - مطبوعات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٠ .

فسيح الارجاء » لغسان ماهر الجزائري . هذه المسرحية مؤلفة من احدى عشرة لوحة مرتبطة ببعضها برباط أصيل — رغم اختلاف الزمان حيناً والمكان حيناً آخر — هو الإطار العام، الذي يعني هذا العالم الذي نحياه . ويشدها إلى بعضها بعضاً خيط واحد ، يظهر حيناً ويختفي حيناً آخر ، هو خيط الحدث الأساسي الذي يشكل محور « العمل الدرامي » عند غسان الجزائري،والذي لايخرج ، قط ، عن دائرة (المدرسة التعليمية) في الفن المسرحي .

في دراسة ، لانقول انها نقدية ، لأي عمل فني لايمكن القيام بعملية « تلخيص الحدث » المجحفة . ان عملية التلخيص لاتوصلنا إلا إلى تشويه العمل الفني المتكامل . لهذا ان الجأ هنا إلى هذه العملية . بل سأحاول ان الخص فهمي للوحات الاحدى عشرة التي تكون المسرحية .

المؤلف ، في هذه المسرحية ، شخصية اساسية نراها في اللوحة الأولى كراوية ، وفي اللوحة الثانية يتأكد لنا ذلك ، اما في اللوحة السادسة فالمؤلف يحاول ان يناقش ، يحاول ان يكون شخصية تعبر عن شيء ما ، اراد له غسان ان يكون كذلك . ان شخصية المؤلف شخصية تدعو للتأمل . راوية ، مناقش ، مستمع ، محدث لبق ، يتدخل في كل شيء ، ومع ذلك فهو الذي يستعمل لنا « ومض الاسترجاع » لمعرفة الرابطة بين الشخوص المختلفة والمتشابهة التي تتحرك في هذا العالم الواسع الفسيح الأرجاء .

في كل لوحة من اللوحات يقدم لنا غسان شخصيتين، في بعضها اكثر — وهاتان الشخصيتان منها ماهو سلبي ومنها الايجابي . وفي جميع هذه اللوحات ثمة صراع بين قطبين — سلب ، ايجاب .

في اللوحة الأولى : هو ، وهي : سلب ـ ايجاب . في اللوحة الثانية الاطفال ، هو وهي : سلب إيجاب . في الثالثة : نضال وسالم = إيجاب ، سلب . في الرابعة : نقلة مشابهة للثانية او متممة لها . في الخامسة : الاب هو السلب والشاب هو الايجاب . في السادسة : محمود ونبيل ، سلب إيجاب . اللوحة السابعة : الرجلان ، سلب إيجاب . في اللوحة التاسعة : ثلاثة شخصيات طريفة لانتعرف عليها . في العاشرة : سلب وإيجاب : الفارس ايجاب ، مجموعة من النيام سلب ، مجموعة اخرى ايجاب . في اللوحة الاخيرة : هو ـ منقسم على نفسه مابين سلب وايجاب .

وكل شخصيتين في هذه المسرحية تتناقشان والمؤلف ، كما هو الجمهور ، الشاهد على ذلك ، وبالتالي الحكم على ذلك . الجمهور لايملك شيئاً مادام المؤلف ، الشخصية ، هو الذي يناقش ويطلق الاحكام .

المسرحية عبارة عن دائرة . كل لوحة تشكل انحناء في هذه الدائرة .. هكذا حتى تتكون الدائرة . الاحداث متشابهة مابين الكثير من اللوحات ، تماماً كما هي حال الشخوص فيها ، ربما أراد الجزائري ان يقول : التاريخ يعيد نفسه . وهذه حالة فريدة هنا ـ وطريفة ـ في آن واحد . فحين دعت امرأة الله لأن يبتها ماتت ، وحين علم المؤلف بذلك احس ان هذا قد حدث امامه في يوم ما . كل هذا وشارة (ممنوع الوقوف) عنوان صامد في جدار المسرح ، ممنوع الوقوف ومع ذلك فالمسرحية تجري تحت هذه الشارة .

وماذا أراد غسان الجزائري ان يقول في هذه المسرحية ؟

الجزائري كاتب طموح جداً . يريد ان يقول كل شيء في احدى عشرة لوحة .. كل شيء عن هذا العالم الواسع الفسيح الارجاء . يريد ان يقول : ثمة

من يدوس على شرف الإنسان ، ثمة من يقتل ويسفك الدماء ، نحن في عصر شريعة الغاب ، ولكن ، ثمة من يقاتل ، ثمة من يناضل ، ثمة فدائيون لتحرير فلسطين .. لتحرير الانسان من ظلم الانسان . يرينا قصة التشرد الفلسطيني وقصة الجوع الذي يقضي على الإنسان الصادق مع نفسه متجسداً في شخصية شاعر .. شاعر لم يكن ايجابياً مع الحياة بقدر ماكان إيجابياً مع كونه شاعراً فقط . ودائماً يقول الجزائري : ثمة أمل .

لقد راودني سؤال هام طرحته على نفسي بعد القراءة الثانية للمسرحية ، هذا السؤال هو : هل المباشرة في العمل الفني تعطينا نتائج ايجابية وعملاً فنيــاً متكاملاً في آن واحد أم لا !؟

صحيح أن جمهورنا يطلب الوضوح .. لأن جمهورنا المسرحي مازال ، كعمر كتّابنا المسرحية ، في بداية تكوينه . ولكن العمل الفني هو الذي يطرح - بصورة غير مباشرة عادة - القضية التي يريد المؤلف طرحها .. بعيداً عن الابتذال الذي يودي بالعمل الفني ويفقده أهم عنصر من عناصره ألا وهو : زخم الحدث المقنع للجمهور .

المسرح - كمواجهة مباشرة مع الجمهور - يتطلب وعياً للحركات الداخلية والخارجية ، ورصداً ، لا شاعرياً ، لهذه الحركات وارتباطها بالحدث . واوليات العمل الفني تقول المؤلف : دع الحدث هو الذي يخاطب عقل وأعصاب وقلوب الجماهير .. لاتقل ما تريد ان تقوله بصورة فورية أو مباشرة .. دع العمل الفني يحكي عن نفسه . ولكن،على ما يبدو ، حاول غسان ماهر الجزائري ان يزيح العمل الفني جانباً ليقف خطيباً أمام الجماهير يحدثها بصورة مباشرة تصل حد الفجاجة .

لقد قال على لسان أبطاله أن العالم قذر ، العالم تسوده شريعة الغاب ، وثمة من يقاوم هذا .. الخ . ولكن الجزائري عجز أن يرينا أي شيء أراد أن يبرهنه لكي نصدقه .

قال : العالم الواسع فسيح الأرجاء .. ضيق وغابة يقتل فيها القوي الضعيف ولكنه لم يرينا هذا الشيء لنصدقه .

قال : ثمة من يقاوم هذا الظلم ويحاول تغيير العالم ولكننا لم نر شيئاً مما قاله ؛ وبهذا أفقد الجزائري العمل الفني شرطين هما :

الأول : صدق العمل الفني ـ وبالتالي ـ يقابله تصديق الجمهور .

الثاني : تكامل العمل الفني .

ولأفسر ما أردت قوله :

أولاً : سأنقل مما كتبه الجزائري ـ على لسان أبطاله ، من الجمل التقريرية والمباشرة ما يصلح لأن يكون ـ أمثلة ـ ترينا البعد شبه التام عن الفن :

« الحياة اثم خطير يرتكبه الانسان » ص ١٦ .

« فقد الانسان حب أخيه الانسان » ص ٢٧ .

« يجب أن تزيدنا المأساة قوة » ص ٦٩ .

« يجب أن نقف في وجه الظلم . يجب أن نقتلعه من جذوره كما تقتلع العاصفة الجث » ص ٧٠ .

« غريب أمر هذا العالم الواسع الفسيح الأرجاء . أغلب الأصوات فيه متنافرة وأقرب الأصوات الى بعضها أصوات النضال » ص ٨٦ .

« هؤلاء الذين يدعون الليل هم هياكل » ص ٩٠ .

« كنت الحصان في لعبة الشطرنج » ص ٨٨ .

« اقتل الكآبة قبل أن تقتلك » ص ١٠٨ .

هذه عينات من النصائح التي انتشرت في مسرحية الجزائري . واستطيع أؤكد أن الصفحات : ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٥ ، ٤٠ - ٥٣ - ٥٤ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ٦٥ .. الخ كلها جمل مباشرة وتقريرية فجة ونصائح تفقد العمل الفني احدى أهم قيمه الأساسية .

ثانياً : لم يقدم لنا غسان الجزائري ذلك « الحدث » المسرحي - ولا حتى الحركة المسرحية . قدم لنا جملة من الأفكار المباشرة التي أراد ان يفرضها علينا فرضاً من خلال عرض احدى عشرة لوحة تفتقر الى احدى اهم قواعد العمل المسرحي - الدراما !

المسرح ليس حواراً مقعراً .. ليس عرضاً لأفكار يلبسها المؤلف للشخوص . المسرح عالم قائم بذاته .. عالم فيه الحركات الداخلية - والخارجية ، فيه اللقطة الموضوعية المنسجمة مع حركة الزمن ومع رقعة المكان . ولست أدري ماذا كانت مسرحية العالم الواسع الفسيح الأرجاء لو أنها طبعت على شكل حوارية لا أكثر ؟

لقد قرأت للجزائري أشياء كثيرة كانت متكاملة فنياً ومنسجمة موضوعياً والجزائري يمكن ان يكون ، في مسرحنا ، أحد الرواد المجددين ولكن مسرحيته (عالم واسع فسيح الأرجاء) ليست إلا بداية لم أجد فيها ما كنت أطمع ان أجده عند الجزائري . وباختصار كان طموح الجزائري اكبر من مسرحيته . معذرة لأنني لم أعامل الجزائري معاملة مسرحي مبتدىء كحركتنا المسرحية ذاتها .. فأنا كنت آمل الكثير ولم أعثر إلا على القليل .

أصل البورجوازية (*)

عرض وتلخيص : هشام الدجاني

من المؤكد أن أحداً لا يستطيع أن يقدر أهمية الحركة الاجتماعية التي يمثلها ظهور البورجوازية ، مالم يتعرف أولاً على الوسط الذي نشأت فيه هـذه البورجوازية ، أي يتعرف على المجتمعات الاقطاعية في اوروبا ، وخاصة في فرنسا ، في القرون الوسطى . صحيح أن المجتمع الاقطاعي يرجع في أصله الى عهود سحيقة ، تؤرخ بسقوط الامبراطورية الرومانية ، ولكن المجتمع البورجوازي لم يتكون الا عندما توفرت له « الشروط الاجتماعية ، والتاريخية التي أنضجته ، أي في القرن العاشر الميلادي على وجه التقريب وما تلاه من قرون .

ظهرت البورجوازية مع ظهور التجارة التي يجري التعامل فيها بالنقـد ،

(*) منشورات وزارة الثقافة (دمشق – ١٩٧٠) – تأليف ريجـين برنو – ترجمة فهمي الدالاتي .

وظهور طبقة التجار الصغار التي تنتقل من مكان الى آخر لعرض بضائعها المختلفة وخاصة العطور والتوابل والنسيج النفيس . وقد ظلت كلمة **بورجوازي** تعني لفترة طويلة كلمة **تاجر**، نظراً لأن بعض التجار اتخذوا بلدة « بورج » -وغيرها- مقراً لتجارتهم .

ثم ما لبثت المراكز التجارية الصغيرة، من أمثال بلدة بورج، أن توسعت وانتشرت . وازدهرت مدن أوروبية عديدة بسبب التجارة ، وتحولت الى مراكز تجارية كبيرة كجنوه وميلانو ومرسيليا وغيرها .

نتج عن ذلك تحول جذري في شكل حياة المجتمع (بعد القرن العاشر)، إذ أخذت هذه المدن تجذب عدداً كبيراً من الصناع . واستعيض بالصناعة الآلية البسيطة عن المهن الريفية الصغيرة . وخلق هذا التحول ثروة كبيرة للمشتغلين بالصناعة كصناعة النسيج مثلاً . وقد شهد القرنان الثاني عشر والثالث عشر ازدهـاراً منقطع النظير في الزراعة والتجارة .

في ظل هذا الازدهار الذي نشـأ في المدن الأوروبية في تلك الفترة نشأت البورجوازية .

تلك لمحة سريعة وموجزة لنشأة البورجوازية وأصولها الاجتماعية والتاريخية التي يحللها كتاب « أصل البورجوازية » . وهو تحليل ، من جهة ، ذو إطـار تاريخي يبدأ مع نهاية الاقطاعية وينتهي بنشوء طبقة البروليتاريا ، وهو ، من جهة أخرى ، ذو مضمون اجتماعي ؛ إذ يشرح دور البورجوازية في نشوء المؤسسات الاجتماعية والسياسية .

فكتابنا إذن هو تعريف بالأصل التاريخي لهـذه الطبقة التي قامت على

أنقاض الاقطاعية المتداعية . وهو تعريف بالتالي بالدورين الاجتماعي والسياسي اللذين اضطلعت بها هذه الطبقة خلال قرون عدة .

كان الاقتصاد خلال الفترة الزاهرة التي أشرنا اليها (ما بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر) اقتصاداً غير رأسمالي .. يستهدف الصالح العام. ومنذ النصف الثاني من القرن الثالث نلاحظ ولادة الرأسمالية في بلاد متعددة ، وخاصة في البلاد التي ازدهرت فيها صناعة النسيج ، حيث تمركزت الأرباح في أيد قليلة بعد أن كانت موزعة على ورش كثيرة . وفي القرن الرابع عشر ، وبعد أن جرت عمليات التمركز ، بدأت تتشكل الطبقة البورجوازية بوصفها طبقة . وفي هذا القرن بالذات ظهرت اول منازعات بين هذه الطبقة وبين الشعب البسيط في الفلاندر . ولم تلبث أن عمت الحركة الشعبية ضد البورجوازية في بعض المدن الأوروبية، ولكن الطبقة البورجوازية استطاعت مع هذا أن تحافظ في المدن الصناعية على وضعها الممتاز .

ويشهد القرن الرابع عشر كذلك بدايات الدور السياسي الذي بدأت تقوم به الطبقة البورجوازية ، وخاصة في انكلترا وفرنسا . فقد أخذت هذه الطبقة ، بعد أن ازدادت غنى ونفوذاً بفضل التجارة ، تكرس مصالحها في المجالس الحكومية - كما حدث عام ١٣٥٥ في مجلس الطبقات في فرنسا - وتحاول السيطرة على السلطة المالية في البلاد ، منافسة في ذلك طبقة النبلاء التي بدأ نفوذها يتقهقر بالفعل . وبعد أن استطاعت البورجوازية أن تثبت أقدامها كطبقة مستقلة ذات مصالح معينة ، كطبقة غنية وماهرة ، بات من المنتظر ، بل من المحتم أن يخطب ملوك أوروبا وحكامها ودها ، ويستعينوا بها في حكمهم . هذا ما حدث

مثلا بالنسبة للويس الحادي عشر الذي ادخل أعداداً كبيرة من البورجوازيين في الهيئات القضائية ، والذي عمل بالفعل على ازدهار هذه الطبقة .

في هذه الفترة (مابين القرنين الرابع عشر والخامس عشر) كنا نشهد مقابل ازدهار الطبقة البورجوازية الجديدة انهيار طبقة النبلاء القائمة على الاقطاع . لقد أصبح أرباب التجارة والمؤسسات الصناعية المرتبطة بها هم سادة المجتمع الآن . أما طبقة النبلاء فلم تعد امتيازاتها سوى امتيازات شكلية، ولم تعد الزراعة سوى أداة تموين المدينة وأداة خدمة الصناعة والتجارة ، أي للطبقة البورجوازية . وتغيرت المفاهيم بالتالي ،فلم يعد الغني هو الذي يملك أراضي شاسعة،بل هو الذي يملك نقداً .

ثم شهد القرنان السادس عشر والسابع عشر (فترة الفتوحات الأوروبية وازدهار تجارة أوروبا الخارجية) زيادة ثراء هذه الطبقة زيادة فاحشة ، واصبح التجار هم الذين يمارسون فعلاً التأثير الأكبر على الدولة .

خلال هذه الفترات الطويلة ظل استغلال ارباب العمل للعمال مستمراً .ولم يعمل ملوك أوروبا شيئاً لمناصرة العمال أو رفع الحيف الذي يلحق بهم .بل كان معظم التشريعات يستهدف ازدهار التجارة والصناعة وتشجيعها ، أي يستهدف ازدهار الطبقة البورجوازية . على أن البروليتاريا الصناعية لم تتكون بالفعل إلا في القرن الثامن عشر عندما بدأت المعامل الكبيرة تقوم ، وأخذت الصناعة شكلها الرأسمالي البحت .

على أن هذا القرن ـ الثامن عشر ـ الذي أخذت فيه الشروط الاقتصادية في التبدل ، لم يشهد مولد الصناعة الكبيرة ، والبروليتاريا فحسب ، بل شهـــد كذلك استغلال الصناعة والتجارة للمخترعات العلمية . ففي هذا القرن استخدمت

مكتشفات الميكانيك في صناعة النسيج ، كما شهد تشغيل أفران الحديد العالية الأولى (عام ١٧٨٧) التي تستثمرها الشركات المساهمة الخاصة .

على أن نفوذ البورجوازية لم يقف عند حد الصناعة والتجارة ، كما لم يقف عند حد المجالس السياسية والوظائف الحكومية . فقد كان من نتيجة التراكم النقدي والذهبي الذي حققه البورجوازيون من التجارة والصناعة ، ان فتح أمامهم مجال آخر جديد وواسع للاستثمار هو المصارف ومؤسسات الرهن والاقراض ، وذلك بعد ان كانت عمليات الاقراض في العصور الوسطى وقف على الصيارفة اليهود . وقد توسعت هذه الأعمال المصرفية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، حتى أن بعض المدن الأوروبية باتت تشتهر بمؤسساتها المصرفية وبيوت المال والمضاربة فيها .

بهذا تكون الطبقة البورجوازية ، خلال مسيرتها التاريخية الطويلة ، قد سيطرت على معظم المرافق في الدولة الحديثة ، وكرست مصالحها من خلال استغلال الطبقة العاملة ، وسياسة الدولة وأجهزتها ، وأخيراً الثقافة والعلم ومكتشفاته .

تلك جولة سريعة مع كتاب ريجين برنو القيم « أصل البورجوازية » الذي قامت بنشره وزارة الثقافة ضمن سلسلة كتبها الفكرية الجيدة التي أصدرتها — وتوالي اصدارها — في الفترة الأخيرة . وأحسبني أخيراً في غنى عن التنويه بضرورة اقتناء هذا الكتاب ، واطلاع كل مثقف عليه ، فهو من المراجع الأساسية ومن كتب « الأصول » .

إيميه سيزير (١)

عرض وتلخيص : ختام الدروبي

إن شعباً من الشعوب المستعمرة لايمكن أن يكون حراً وشريفاً ، مالم يحاول بالنضال النهوض دائماً على رجليه ، مستعيداً بذلك كرامته بين الشعوب الأخرى .

هذا هو أمل ومطمح ايمه سيزير شاعر كتابنا هذا المسمى باسمه ، وهو شاعر زنجي كغيره من كبار الشعراء المناضلين ، ونضاله انما يرمز الى نضـــال جنس بأكمله ، انها الزنجية .

من خلال كتابه ككل ، يتبدى لنا شعره وقد اتصل بكل تيارات التجربة الانسانية الكبرى في الوقت الذي اصبحت فيه لغته من النفس الى النفس . فهناك في شعره رابطة قوية بين تأجج نيران غضب سيزير وبين تلك البقعة المسماة جزر الأنتيل ، والتي هي وطنه ، المحرومة من جميع حقوقها وحرياتها خلال ثلاثمائة سنة من الاستعمار الطويل .

---

(١) ليليان كيستلوت – إيميه سيزير – ترجمة أنطون حمصي – منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٧٠ .

لقد عاش كل هذا في نفسه ، عاش جوع شعب بلاده بأسره ، عاش مهانتهم وذلهم ، ولكنه عاش كل ذلك مثل أي بطل آخر من أبطال التحرر في العالم الحديث ـ بثورة عارمة تود لو تنفجر في وجه شعبه المستكين ، وفي وجه الاستعمار البغيض على حد سواء .

ان ضياع كرامة شعب ، وضياع اعتزازه بان يكون ذاته ، هـــذا الضياع هو أصل الداء الذي يعاني منه سيزير أكثر ما يعاني : هناك شيء ربما كان أشد قسوة من المذابح الاستعمارية الكبرى ، انه مشهد الضحالة الذي يجرد شعباً من رجولته ببطء وبشكل أكيد : ذلك هو نصيب الآنتيل ، تلك هي البيئة التي ترعرع فيها سيزير ، وكان سبيله الوحيد بعد أن شب هو الهرب منها الى ان يحبس نفسه بين كتبه ويعمل .

لقد غادرت المارتينيك(١) بنشوة .

لكن مطامحه كانت كبيرة وهو يصفها في دفتر « العودة الى البلد الأم » .

الذهاب

كما أن هناك رجالاً صناعاً ورجالاً فهوداً

فمن الممكن أن اكون رجلا يهودياً ، رجلا من « قبيلة » الكافر

الرجل ـ المجاعة ، الرجل ـ الاهانة ، الرجل ـ التعذيب ..

ان سيزير يحاول ان يغادر المارتينيك بالقدر الذي تمنعه فيه من ان يكون ملء هامته الانسانية . لهذا السبب كان الرحيل الى فرنسا .

الزنجية :

ولكن ما هو وضع السود ، آنذاك ، في فرنسا عام ١٩٣٢ . فالأنتيليون يحتقرون الافريقيين ، وهؤلاء لكونهم أقلية يحسون بالضياع في الوقت الذي يستلمون فيه جميع الأعمال الحقيرة ، ولكن الوسط الأبيض ، باستثناء الشيوعيين

(١) المارتينيك : جزيرة من جزر الآنتيل التي ولد فيها الشاعر .

بدأ سيزير مع بعض الرفاق الذين تعرف عليهم . ومنهم الشاعر سنغور وداماس بتأسيس جريدة صغيرة تدعى « الطـــالب الأسود » تجمع كل طلاب باريس على أساس لونهم فقط .

وكان ذلك وعياً لواقعة أساسية هي: ان الأسود ليس أبيض . وكان ذلك رداً على موقف الأنتيليون الذين كانوا يرفضون هذه الواقعة ويحـــاولون في فرنسا ان ينسوا لونهم .

تلك هي المرحلة الأولى في الرغبة عند سيزير، وهي التعرف على الذات، إذ كانت بالنسبة لسيزير ورفيقيه تتعهد أمر مصيرهم وتاريخهم وثقـــافتهم الخاصة كزنوج ، حيث انصب سنغور وداماس وسيزير على دراسة الاشتراكية التي كان يبدو لهم انها توفر عناصر حل لمسائل الشعوب المستقلة .

فلأول مرة إذن يتحدث سود ليقولوا لبني جنسهم انه « بدلاً من عمل كل شيء كأبيض يجب ان يبقى كل منهم ، على العكس من ذلك أسود تماماً » ، وان تلك هي حقيقتهم وانها جميلة .

الى برقصاتي
رقصاتي زنجياً سيئاً
الى برقصاتي
رقصة تحطيم السلاسل
الرقصة التي تعني : انه حسن وجيل ومشروع ان يكون المرء
زنجياً

فهذا الاعتراف بالزنجية كواقعة موجودة ومقبولة قد شدد عليها « دفتر العودة » كما انه يشير الى تاريـــخ حاسم من الوعي الزنجي ، وانه لشيء ذو دلالة وأهمية كبرى في ان يصبح منذ عشرين عاماً ، راية للشبيبة الثورية في البلدان المستعمرة .

فلقد حاول سيزير فيه أن « يطلق الصرخة الزنجية الكبرى بدرجة من الحدة تهتز لها قواعد العالم » وكان توافق سيزير التام على طبيعته كأسود هو الذي حرره من قيود الوزن الشعري الفرنسي واندماجه في معركة لاهوادة فيها من اجل الاعتراف بكرامة الانسان هو الذي يرتفع بشعر اسود مارتينيكي الى مصاف اسمى التعبيرات الانسانية العالمية .

ليس في العالم إنسان مسكين مسحول
انسان مسكين معذب
لا أقتل ، وأهان فيه

لكن العمل الكبير الذي قام به هو حينما بدأ في تربية شعبه على فداحة الحرية ، وفي اعادة تقويم الفولكلور الشعبي الأنتيلي ، واعادة اكتشاف اصوله الأفريقية . كما عمل في الوقت نفسه على نقد أدب التقليد المرتبط بسلوك البورجوازية ، وعلى تقريظ السريالية بوصفها وسيلة مثالية لتحرير الشخصية . فشعره بحق هو أفضل تبرير لطريقة ثورية ، والدليل على ذلك انه كان قد كتب قصيدتين طويلتين سرياليتين تماماً وهما « الأصائل » و « الظهر » . وهنا نجد تمايزاً بين ماضي « الدفتر » وبين مطلبه من السريالية .

فبقدر ما تطرح السريالية نفسها طريقة لمعرفة الذات ، كالطريقة الوحيدة لتوضيح اللاشعور ، بهذا القدر بالذات يمكن للاسود الأنتيلي المنفصل عن ذاته بثقافة اجنبية أن يرى فيها فرصة لاستعادة شخصيته الحقيقية .

أنا ، أنا وحدي . الأسطول الصغير المستأجر ، أتشبث بنفسي
في فوهة الديدان المفترعة
أسير مشدود الحنجرة ، رافع الرأس ، كمسافر عنيد
في أدغال الولادات والأصباح

كما ان اخذ سيزير بالسريالية انما يعود ايضاً الى ان السريالية كانت دائماً في فرنسا كما في سواها ، موقفاً فكرياً يطالب بالمقام الأول للحرية الكاملة .

فسيزير لم يكن يقتوح السريالية ايديولوجية وانما وسيلة مشخصة ، أداة ناجعة لتحرر الفكر من الضياع

فالعمل الشعري لديه هو حركته القصوى ، وهو وسيلة سيزير لاعادة صقل شعبه ومواكبته في الطريق الى الحرية .

ذكرياتي تزأر بالاختطاف ...
بالدرب في الغابة
لقد كانوا يدفعوننا بالحديد الحامي
وكانوا يبيعوننا كالحيوانات
ويضعون في عنقنا ، عنق الحيوان الخاضع
طوق العبودية والمهانة

في هذه الأبيات يتبدى لنا أروع تصوير للظلم الانساني الذي قاسى منه الزنوج العبيد الشيء الكثير .

وفي الوقت نفسه نراه يندد بالحضارة الحديثة ، في حين يعود الى التغني بامجاد حضارة الشعب الأم في افريقيا، مخاطباً اياها بأن تنبعث من خلال حركة البحر .

أيها التموج المتفجر دون عدد ودون أثر
لأية كلمة مسكورة
أيتها القوى الانفجارية ارسمي ضرباتك الصماء
أيتها الاتصالات الروحية عودي
من خلال المادة المقاومة

مرحلة النضج :

المرحلة الثالثة في حياة شعره هي مرحلة النضج ، فاذا كانت السريالية قد

شكلت مرحلة ضرورية من مراحل تطور الشاعر ، فان هذا الأخير قد تجاوزها، وقد تم ذلك دون جهد ، على اعتبار انه لم يهتم قط في ان يتبع بتزمت خط مدرسة ما ، لأننا شاهدنا ان السريالية كانت بالنسبة اليه وسيلة لا ايديولوجية .

في هذه المرحلة تخلص سيزير من فضلات الكتابة الآلية وتشويشها . وبين عامي ١٩٥٠ و ١٩٦٠ ظهرت مجموعتا « الجسد المفقود » و « الدمغات » وقد تكشفتا عن سيزير جديد ناضج ، ومتملك لوسائله تمام التملك .

ففي هذه المرحلة وصل سيزير الى النضج الفني ، ولكنه دفع من حماسته ثمن ذلك . انها حملته على ترك الحزب الشيوعي الذي ناضل فيه أربعة عشر عاماً ، فلقد انهار ايمانه بجدوى عمل المنظمة الثورية القوية .

فالثورة التي كان يحلم بها الشاعر لاتقتصر على جزيرة ، ولا حتى على عرق هو هنا العرق الأسود . بل دعوة عامة وانسانية ، فسيزير قد وصل الى ساعة انكار الذات .

> ايتها الصحراء ، ايتها الصحراء ، اني اعاني تحديك
> الأبيض الذي يجب ان نملأه على بطاقة سفر الطلع

من سيزير الى الادب الزنجي :

بعد ان غصنا في عالم سيزير الشخصي ، يجب ان نحدد مكان هذا الشاعر في الأدب الزنجي الجديد .

والواقع انه اذا كان داماس وسنغور وسيزير الثلاثة الذين اطلقوا حركة الأدب الزنجي من عام ١٩٣٤ الى عام ١٩٤٠ ، فان صوت سيزير قد وصل الى ما هو ابعد من ذلك .

لقد افتتح الزنجية واسهم إسهاماً واسعاً في حمل الآخرين على الاعتراف بها . فالاسود اليوم يرفع رأسه في الوقت الذي يرفض فيه مصيراً يفرضه عليه الأبيض . وتلك ثورة اخلاقية بقدر ماهي ثورة سياسية ، انه يطالب بحقوقه وواجباته بوصفه « رجلاً مشابهاً للآخرين » ويعلق نفسه أخيراً زنجياً . «لقد انتقلت الزنجية بهذا الشكل من الوجود المباشر الى الحالة الواعية » .

وبذلك أمكن ان يولد ماسوف يكون اليوم وغداً « ادب معركة، أدباً ثورياً ، أدباً قومياً ، أي **الأدب الزنجي ـ الأفريقي** .

افريقيا لم تعد
في حاسة الشقاء
قلباً اسود يجوح
افريقيا يد خارج القفاز
يد جريحة مفتوحة
مبسوطة
الى الأيدي السمراء والصفراء والبيضاء
الى كل الأيدي ، كل الأيدي الجريحة
في العالم .

خاتمة : نستطيع ان نخلص الى ان كل المراحل التي تطبع تاريخ سيزير بالنضال ، نجدها مندمجة في شعره ، تؤلف نقاط استناده .

صحيح ان شعر سيزير لم يكن شعراً شعبياً لكنه في الوقت نفسه نقيض الشعر المجرد، وشعره فاق أعلى مراتب الشعر الفرنسي وتخطاها فأصبح من روائع الشعر العالمي .

وصحيح أيضاً ان سيزير كان مرغماً على قلب نظام الكلمات ، واستخدام

كلمات من حظيرة بلاده ، غير أن رموزه التي استعملها كانت القناديل التي ارشدتنا بالضبط الى مايريد ان يعبر عنه .

اما اسلوبه فهو في أغلب الأحايين حاد وعنيف ، وقصائده الشعرية مدى مشهورة على عالم يرفضه رفضاً عنيداً ، وهو يحق يعد من أحمد مؤسسي الادب الزنجي الجديد ، كما نستطيع ان نسميه بجدارة أمير شعراء « الزنجية » .



يجري سحب الاصدار الاستثنائي الثالث بتاريخ ٦ تشرين الأول ١٩٧٠